中国艺术通史

王琪森 著

上海锦绣文章出版社

上架建议：人文 艺术

ISBN 978-7-5452-1123-8



定价：58.00元

中国艺术通史

王琪森 著

上海锦绣文章出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术通史／王琪森著．-- 上海 ：上海锦绣文章出版社，2012.8
ISBN 978-7-5452-1123-8

Ⅰ．①中… Ⅱ．①王… Ⅲ．①艺术史－中国－古代
Ⅳ．①J120.92

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第140603号

策　　划 徐明松
责任编辑 安志萍
助理编辑 姚琴琴
封面设计 王　峥
版式设计 姚　笛　颜　英
技术编辑 李　荀

书　　名 中国艺术通史
著　　者 王琪森

出版发行 上海锦绣文章出版社
网　　址 www.shp.cn
锦绣书园 shjxwz.taobao.com
地　　址 上海市长乐路672弄33号 (邮编200040)
经　　销 全国新华书店
印　　刷 上海市印刷十厂有限公司
规　　格 787×1000 1/16
印　　张 34.5
版　　次 2012年8月第1版
印　　次 2012年8月第1次印刷
书　　号 ISBN 978-7-5452-1123-8/J.719
定　　价 58.00元

如有印装质量问题　请与印装单位联系　021-65410805

序

蒋孔阳

中国古代虽然没有美学这门专门化的学科，但却具有丰富的审美意识和美学思想，它们分别表现在哲学思想、文物器用以及文学艺术等等当中。比较起来，文学艺术又最为集中地反映了中国古代的审美意识和美学思想。正因为这样，所以要研究中国古代的美学思想，不仅离不开文学艺术，而且应当以文学艺术作为主要的对象。就在这个意义上，王琪森同志喜爱美学，但却选中了“中国艺术通史”，作为他研究的课题。他想用美学观点来审视一下中国艺术发展的历史轨迹；同时，又想通过对于艺术史料的丰富感受和把握，来体会中国美学思想独特的理论体系和民族特色。

但是，令他失望的是，他走遍了各个图书馆，却找不到一本《中国艺术史》一类的书。他找到的，只是关于各门艺术的分类史，如像中国文学史、中国绘画史、中国音乐史、中国建筑史等等。各门分类的艺术史，虽然也反映了中国艺术的不同方面，但却反映不出中国艺术总的精神和面貌，他感到失望。失望之余，他下定决心，“毅然决定自己来写一部《中国艺术通史》”。经过五年多的努力，克服了种种困难，他终于实现了自己的愿望，拿出了现在这一部《中国艺术通史》。有志者事竟成，真是不虚此言！

我大致翻读了一下他的著作，我感到他确实花了很多功夫，从原始时代一直写到明清。每一个时代，既有总的说明，交代了这一个时代艺术发展的脉络；又有分门别类的叙述，对这一个时代的各门艺术，作了比较详细的说明。

文杜里在《西方艺术批评史》一书中，引了康德的话："任何脱离了直觉的概念都是空洞的，任何脱离了概念的直觉都是盲目的。"然后说："如果一件事实不是从判断作用的角度加以考察的，则毫无用途；如果一项判断不是建立在历史事实的基础之上的，则不过是骗人。"正是从这样的观点出发，所以他的艺术批评史，把美学与艺术史，联系起来进行研究。王琪森同志把他的著作称为"通史"，"通"在什么地方？我想，大概也"通"在他力图把美学与艺术史联系起来研究。他达到了多大的成功，他的著作俱在，读者可以评论。但他的这一尝试，我认为是应当受到鼓励的。

通过《中国艺术通史》的写作，王琪森同志意图建立中国艺术史学。他在《关于建立中国艺术史学的构想》一文中，提出了他的一些设想，认为建立中国艺术史学，"应采取史与论的动态结构、纵与横的比较方法、点与面的开放体系、新颖而独到的研究视角。"这些设想，我认为都是好的。但要真正做到，却并不那么容易。首先，史料和史实的搜集、整理和核实的工作，就不容易。虽花毕生精力，也不为多。其次，要从中国传统的审美意识与美学思想出发，把中国历史上的各门艺术"通"起来，找出它们共同的民族特点和发展规律，也并不那么容易，它需要多方面的修养。最后，中国古代对于艺术的研究，像王琪森同志所说的，"大都是'举要'、'艺概'、'诗话'式的"，要建立中国艺术史学，可说是一项相当艰巨的工作。

但是，王琪森同志还很年轻，来日方长。他有这样的雄心壮志，并有不怕攀登艰险的精神，我相信，他会对中国艺术史的研究，做出更大的贡献！

（1998年）

关于建立中国艺术史学的构想（代前言）

一、构想的缘起

我平时喜好美学，设想用美学观点来审视一下中国艺术史的发展轨迹。于是想寻找一本中国艺术通史类的著作来参阅，即使是简单的小册子也可，只要将中国艺术史的几大门类如绘画、书法、雕塑、文学、戏剧、音乐等综合在一起论述即可。

带着这个愿望，我来到了上海最大的一家图书馆，在目录查寻处整整泡了一天，但结果是个空白。我在感到失望的同时，又带有一种惆怅：我们华夏民族有着悠久的历史、灿烂的文化、瑰丽的艺术，但与之不相称的是至今连一部艺术通史也没有。在这种情况下，我毅然决定自己动笔来写一部《中国艺术通史》。与此同时，我也明确地意识到自己选择了一条十分艰难而充满坎坷的道路。

二、“艺术”的界定及建立艺术史的紧迫性

要建立艺术史学，首先应基本界定“艺术”这一概念，对此历来众说不一。但就我接触到的观点来看，前苏联美学家莫伊谢依·萨莫伊洛维奇·卡冈在《美学和系统方法·艺术》中所作的解释还是比较有说服力的，他认为:“艺术是社会意识的一种形式、人类精神文化的组成部分、实践——精神掌握世界的特殊种类。在这方面属于艺术的有一组人类活动的形式——绘画、音乐、戏

剧、艺术文学（有时把它们单独划分出来——试比较‘文学和艺术’的说法）等，它们之所以结合在一起，乃是因为它们是再现现实的特殊的——艺术形象的——形式。‘艺术’这个词在较广的意义上属于任何一种实践活动，如果这种活动不仅在工艺学涵义上，而且在审美涵义上有技巧地、精致地、娴熟地进行的话。”卡冈的这段话有三个层次，一是统指性，即“艺术是社会意识的一种形式”；二是实指性，即艺术包括了绘画、音乐、戏剧、文学等；三是社会性，即“属于任何一种实践活动”等，从而清晰地阐明了艺术的涵义。另外，卡冈在这段论述中还指出了艺术的大概念与小概念之分：从大概念上讲艺术包括了绘画、音乐、戏剧、文学等一组人类活动的形式；从小概念上讲艺术又是和某种艺术样式相结合的，如绘画艺术、音乐艺术、文学艺术等。从而可见卡冈的艺术说要比克莱夫·贝尔的“艺术乃是‘有意味的形式’”要清晰具体得多。

历史地看中国艺术史研究的空缺，可能是与我们传统的思维模式有关，即擅长于一种发散性的思维，而非是系统性的思维。因此，我国历史上对艺术的研究大都是“举要”、“艺概”、“诗话”式的。而近代对于艺术的研究又大都着重于分类史的范围，如绘画史、文学史、音乐史、戏剧史、雕塑史、书法史等。对此，我们不必苛求，至少以前这些研究为今天建立中国艺术史学作了历史的积累与学术的准备。同时，一门新学科的建立具有文化学、社会学、美学等诸多方面的综合原因。所以，在当代这个文化背景上，建立中国艺术史学作为一项紧迫的任务已摆到了我们的面前，其意义不仅是现实的，而且是历史的。

长期以来，由于中国艺术史的空缺，使我们对整个中国艺术的发展缺乏一种系统思想与宏观了解，对不少艺术现象不能进行深刻的历史把握与能动的现实审视，因而常常不能正确地解释或揭示某些艺术发展的内在要素与外在成因。同时，也应该看到中

国艺术史在整个世界艺术史上占有重要的地位，它的空缺，也为世界艺术史的研究造成了断裂。值得一提的是现在国内不少大学都设有艺术系，但中国艺术史课却是空缺的，这是高等教育中的严重缺憾。因此，可以这样讲，建立中国艺术史学，是中国当代艺术研究的重点工程。

著名的德国艺术史家格罗塞在《艺术的起源》一书中曾指出：“艺术史是在艺术和艺术家的发展中考察历史事实的。”格罗塞的观点在世界艺术史家中具有权威性，常常成为一种研究的指导思想。而我却认为他的这种以考察史实为唯一目的的艺术史观是低层次的，从观念上讲是保守的，从方法上讲是消极的，从效应上讲是静态的。因为在艺术史的研究过程中考察艺术史实，仅是最基本的要求，在这个基础上还应进行多元的探索与多向的开拓，对静态的史实进行动态的研究。即在尊重史实的过程中，以新的史学观念来重新审视艺术史的发展，以新的审美觉悟来重新评判某些艺术现象的衍变。所以，我认为中国的艺术史学的建立，应采取史与论的动态结构、纵与横的比较方法、点与面的开放体系、新颖而独到的研究视角。

三、史与论的动态结构

我国传统的史学研究是属于“述而不作，信而好古”(《论语·述而篇》)式的超稳态结构，因而在具体的研究过程中是“我注六经，六经注我”，囿于琐碎的考证与玄乎的索引。所以，中国艺术史的建立，应打破这种超稳态的结构，采取史与论的动态结构，即以史实为客观依据，以论为探幽抉微，从而使某些艺术现象内蕴的意义凸现出来。

如原始彩陶纹饰，作为纯史实来看，这仅是原始先民美化装饰的一种常规现象，但以论的方法来评判这一艺术现象，就会发

现原始彩陶上的各类纹饰（从鸟纹、蛙纹到人面纹、鱼纹等），并非仅仅是作为一种简单的美化装饰，它包含了原始先民的思想情感，积淀了原始宗教与原始图腾的远古信息。就以马厂型彩陶上的蛙纹来分析，其表现手法是抽象的便化，除了形体像蛙外，其它几乎都线条化了，但从先前的半坡型、庙底沟型、马家窑型具象蛙纹来看，显然是有着内在的沿袭衍变，其中隐蔽着的也许正是蛙逐渐演变成为代表月亮的蟾蜍而成为原始先民崇拜的月亮神图腾意味。这种图腾标志作为一种情感、观念、意识的符号，象征的却是宗教对艺术的渗透，传递的是艺术对生活的反映。

在整个历史的长河中，艺术史是一个独特的系统，它的发展既受着历史的制约，又遵循着自身固有的规律。因此，历史与艺术史之间的关系是非常微妙的，时而协调，时而反差。所以，如果仅以史实为依据，那么我们在面对一些特殊的艺术现象时，就会陷入无所适从的茫然境地。如春秋战国是个战乱不已、动荡不安的年代，然而它在艺术史上又是一个充满着活力与生机的创造时代，它对我们整个华夏民族文化心理的培育、艺术观念的铸造，都作出了重大的贡献。一边是兵刃相见、血流成河，一边是文化灿烂、艺术辉煌，这不是一种矛盾的现象吗？但是，一个不容忽视的事实就是春秋战国时期所特有的“百家争鸣”的文化艺术氛围，为艺术的发展在残酷的战争环境中开辟了一个宽松的文化时空，从瑰美的《诗经》、绮丽的壁画、奇逸的帛画、峻穆的青铜、劲健的铭文到孔子的文化思想、庄子的艺术哲学、屈原的《离骚》精神、公孙尼子的《乐记》观念、左丘明的《左传》风格等，对我国艺术的发展产生了强大的历史辐射作用。

一个时代的艺术由于其分类的不同而常常表现为不同的形态，如果仅以平面的方式来分析，很难窥见其内在的美学精神与共同的艺术走向，因此需要运用史论结合的动态结构来作多维透视。如唐代是我国封建社会的鼎盛期，尽管其绘画、雕塑、书法、

文学、戏剧、音乐、舞蹈、工艺等都呈现着不同的风格，但当把它们各自所内涵的审美追求集中在唐代的美学精神这个聚焦点上，那么人们就会豁然明白它们的艺术走向是一致的，如唐诗的丰采、唐塑的丰满、唐画的丰丽、唐书的丰腴、唐乐的丰韵、唐舞的丰艳、唐戏的丰姿等，都是与这个时代的美学思想一脉相承的，既充满着现实主义精神，又弥散着浪漫主义气息，表现了唐人那种强健丰赡的文化心态与豪放丰华的艺术情趣。

四、纵与横的比较方法

艺术有着门类之分，但艺术门类之间又常常是互为联姻的，从而形成一种交融变通的关系。因此，对于艺术史的研究不应采取单一、狭隘的方法，而是可以采取一种纵与横的比较方法，通过比较来拓宽研究视野、强化研究机制。如新石器时代马家窑文化类型的青海大通县上孙家寨《舞蹈彩陶盆》，画的是一种五人集体舞，头上有发弁或头饰，而下腹也有装饰兽尾，手臂牵连在一起，双脚轻盈敏捷地跳动，表现了婀娜的舞姿与明快的节奏，他们头上的发弁或头饰及腹下的兽尾，亦带有明显的图腾装饰意味。据《吕氏春秋》中关于原始歌舞起源的传说："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕"来看，这种原始歌舞大都是伴歌而舞的，所以《乐记》中说："诗，言其志也。歌，咏其声也。舞，动其容也。三者本于心。"可见原始歌舞最初是集歌唱、音乐为一体的。另外一个不容忽略的情况是原始歌舞亦包含了原始戏剧的萌芽，岑家梧在《图腾艺术史》中曾指出："图腾跳舞的形式，于戏剧发生史上的影响，为我们不能忽略。一切模仿动物动作的跳舞，可视为原始戏剧之萌芽。"正是通过这种纵与横的比较，从艺术发生学上，我们较全面地了解了舞蹈与诗歌、音乐及戏剧之间的渊源关系。

在审视中国艺术史的发展过程中，如对某一艺术现象或艺术问题仅进行就事论事的分析，往往是难以展开与深化的，这是“注经”式思维模式的局限。如甲骨文，仅就该文字的本身来看，不过是殷商时代用来占卦的文字记录，再介绍一下甲骨文发掘的经过就可以了。但如果从横向方面来看，即运用多学科的方法来作一番比较分析，至少可以挖掘出储存于甲骨文中的这样几点信息：1. 甲骨文不仅是当时社会生活的实录，而且也是当时社会文化的积淀。2. 如果说原始彩陶上的文字刻画符号还是那么随便简陋，那么甲骨上的文字契刻就没有那么草率随意了，它需要相当的功力与技巧，书法艺术的技法训练由此而产生。3. 通过甲骨上技法训练这一事实，说明殷商对于契刻文字有了相当的技术要求，同时也反映出了朦胧的审美追求，书法艺术美的历程由此迈出。4. 由于大量的甲骨契刻，使书法的物态化手段——线条日趋净化与成熟，由此而确立了书法艺术美的特性要求——线条。5. 甲骨上常有贞人的签名，亦相当于后世书法家的落款，这些贞人也许就是当时的专业书契者，这种社会化的分工，归属于奴隶制时代的上层建筑范畴，从中也可见书契者在当时的社会地位，以后历代皇家书法家地位之高亦渊源于此。

对于艺术史上常有争议的一些艺术现象与艺术家，如展开纵与横的比较研究方法，跨越艺术时空，运用现代审美观念来作横向分析，那么也许会有新的价值发现与新的观念认同。因为有些艺术现象在当时来看是超前的，因此当时对其认识的“滞后”性是不足为奇的。如董其昌的“山水南北宗说”，尽管从理论上讲有偏颇之处，但作为一种绘画理论学说的建立，有着理论上的建设意义与美学上的开拓意义。“山水南北宗说”把禅宗中“南宗”的“顿悟”与“北宗”的“渐修”融入具体的分析中，至少是一种新的创作心理与审美心理的分析法。因为禅宗的思想观念与文人士大夫画家的心理结构有着某种共通性。正是在这个参照系上，

可以这样讲，董其昌的“山水南北宗说”其价值不在于理论上的精密性与完善性，而是在理论上的开创性与更新性。唯其如此，“山水南北宗说”引起日本、美国艺术界的注意是有其原因的，并非猎奇。如果我们对此或按旧说，或回避，都是不理智的。

五、点与面的开放体系

对于中国艺术史的研究，无疑应从宏观上把握，但在进行具体的研究过程中，有时也可从微观上入手，从个别到一般，从而形成一种点与面的开放体系。如原始彩陶上的原始书契，如作直观的论述，仅是原始先民的一种造字活动，但如把它放在整个文字学系统这个方面上来看，其意义之重大至少有这样几点：1. 古文字起源说中造字者庖牺氏、神农氏、仓颉都是传说中的人物，他们生活的时代约是新石器时代，从而与彩陶上的原始书契的出现相契合，即彩陶上原始书契的出现与古文字起源说中造字者活动的时间基本相符。2. 最初的原始文字主要有象形、指事两大类，从而为古文字起源说提供了实物佐证。3. 彩陶的原始书契构造形态是线条，并依稀可见某种笔触感。因此，原始书契的线条形式为今后文字特定的书写工具——毛笔的功能发挥，提供了施技对象。正是把彩陶上的原始书契这个文字发展史上的点投放到整个文字发展史这个面上来分析，使我们在一定程度上驱除了文字起源说中的迷雾。

实行点与面的开放体系来建构中国艺术史，主要是为了激活整个艺术史的研究系统，以便从一个较高的起点上来审视艺术史的发展规律，以提高研究效应。如宋杂剧的演出仅从形式上看是滑稽、诙谐、幽默的，是轻松、喧嚣、舒心的。但事实上，中国戏剧的美学精神是充满时效性、讽谕性的，它具有强烈的参与意识和忧患意识。从春秋战国时的“优孟衣冠”到唐代的“参军戏”，

都是以戏谏诤、干涉时政的，而宋杂剧从本质上也继承了这一戏剧传统，并贯穿于南北两宋。所以，把宋代杂剧放在整个戏剧史的层面上来看，宋杂剧的戏剧精神是在滑稽中进行嘲讽，在诙谐中进行谏诤，在笑声中进行抨击，为此也有一些伶人付出了血的代价，因讽刺抨击秦桧而被杀。由此可见，宋杂剧选择了一条充满荆棘的批判现实主义之路，从而为中国戏剧艺术高峰——元杂剧的到来作了精神上的准备与艺术上的奠基。代表宋代艺术最高成就的宋词，有豪放派、婉约派之分，但在这些作品中很少有直接讽谕皇帝、正面抨击权贵之作，而这一任务却由教坊里的伶工们来承担了，这不是一种很值得研究的戏剧文化现象吗？又如明代花鸟画的文人特征，明代小说的社会学意义，清代画坛群体的出现，“扬州八怪”的创作倾向与审美意识等，放在点与面这个开放体系中来重新审视一番，也许将为人们提供新的启示。

六、新颖而独到的研究视角

对于历史的研究常常因不同的时代而产生不同的认识。这并不是说历史是橡皮泥，任你怎样捏，而是对于历史现象的认识因不同的思想水平与文化背景而产生差异。正是从这个意义上讲：历史既是古老的，又永远是年轻的。历史的过去时是凝固的，历史的现在时是能动的。艺术史的研究也是如此。因此，我们对于中国艺术史的研究，应体现当代的思想水准与文化意识，具有较高层次的审美观念的渗透，并且敢于突破旧说，不囿规范，寻求一种新颖而独到的研究视角。如女娲补天、后羿射日、大禹治水等都是原始文学中的神话传说，这些神话传说不仅有着生动的情节、美丽的描述、丰富的想象，涵养了后来的文学创作，而且反映了我们原始先民不畏艰辛、敢于斗争的英雄气概，充分显示了原始先民对自身力量的肯定、对开拓精神的讴歌、对先驱者的崇

敬。这作为积极的一面是应当肯定，但应当看到在这些神话传说中也潜藏着一种消极因素，即在这些神话传说中也积淀了一种浓郁的英雄史观与虔诚的个人崇拜，这对以后整个华夏民族的思想观念及心理素质都有消极的影响。

以往在研究某些艺术现象产生时，常常局限在艺术本体内寻找成因，忽视艺术外的社会原因与文化环境，从而使研究难以取得高层次的突破，这是研究视角单一所产生的逻辑结果。所以，如从社会学、文化学、现象学这些视角来研究分析某些艺术现象，会使人进入一种豁然开朗的境地。如秦汉之际的雕塑除了技法上的原因外，其创作思想是受到了时代精神的辐射，反映了一个民族对气势力度、雄浑豪放的崇尚，是人的力量对象化的体现，也正是在这个文化心理时空中，秦汉之际纪念碑式的雕塑作品出现了，从秦皇陵威武雄迈、阵容壮观的兵马俑到汉武帝时大将霍去病墓前那气势古拙、浑穆质朴的石兽雕，都艺术地再现了那种“秦王扫六合”与“威加海内兮归故乡”的时代精神。也正是从这个视角上，使人们把握了秦汉雕塑内在的美学思想。又如宋、元的音乐活动，可以放在整个时代的文化环境中来加以新的考察，由此可凸现出两大特征，这就是城市性与综合性。宋代的城市发展规模要超过唐代，元代也不逊色于宋代，由于城市商业经济的繁荣与市民文化消费的需求，城市音乐也相应地活跃起来，从唱赚、鼓子词、诸宫调到杂剧、南戏等，在城市的瓦舍勾栏演出，由此形成了一个以城市为中心的音乐创作表演群体与音乐欣赏观众群体。同时，宋、元音乐活动进一步加强了与文学、戏剧等艺术的横向联系，显示出较强的艺术综合性，如宋词中的按乐填词、合乐歌唱，元曲中的小令、套曲以至杂剧、南戏的声腔运用、音乐伴奏等，都与音乐有着密不可分的关系。这种综合性的出现，是音乐艺术社会化的拓展，与文学、戏剧形成了一种互动型的结构，是一种值得研究的音乐文化现象。如宋词人周邦彦、姜白石、张

炎等，元戏剧家关汉卿、马致远、沈和等都有着十分深厚的音乐造诣，其艺术智能结构的完善性与高层次性，在历代艺术家中并不常见。

诚然，艺术史研究离不开具体的艺术作品与艺术家，但以往却是对作品的研究大于对艺术家本人的研究，也就是说对被创作对象的注意大大地超过了创作对象本身，这是一种作品与作者倒挂的关系。因此，不仅要强化对艺术家本人的研究，而且可以从不同的视角出发，如从心理学、现象学、人才学乃至精神分析法等入手，独创性地研究艺术家及艺术创作、艺术风格等的形成关系。如有不少作出杰出贡献的大艺术家，他们的性格都是不同寻常的，常常带有怪癖或病态。如唐代的张旭、怀素，宋代的米芾，都是一代书法大家，有“张颠”、“狂素”、“米痴”之称。也正是这样的性格基因与心理势态，往往导致他们在艺术上不拘一格，自辟蹊径。像徐渭这样一位多才多艺的艺术大师，曾是一位精神病患者（他在精神失常时误杀其妻而坐牢数年），但一个值得注意的现象是他一生中创作的峰巅状态是在他出狱重返“青藤书屋”后。他的写意花鸟画开水墨大写意风气之先，通过笔墨的组合展示出相应的审美形象，从形式上已超越了对现实的摹拟；在内容上则摆脱了观念的直接流露，通过笔墨的意象构造展示出多元的审美意义。而且在他的挥毫运笔间，常常有一种只可意会，不可言传的潜意识宣泄，表现为某种骚动焦灼情绪或某些惆怅愤然的心态，这些心理现象与他在精神上的创伤可能有着内在的联系。

以上所举的仅是个别的例子，而在整个中国艺术史上，有许多问题是可以从独特的研究视角来重新评价、反思的。如唐代的宗教“俗讲”，以往大多数人认为是宣传佛教迷信活动，但从风俗学意义上讲，唐代的宗教“俗讲”则开后世文化庙会的先河，成为一种促进民间文化艺术交流、商业经济发展的有效形式。又

如在以往的一些画学史论中，对文人画曾作了一些简单化的评述，认为其仅注重笔墨形式，因而有形式主义的倾向。实际上，形式与内容并不是一成不变的，形式可以积淀转化为内容，内容也可以积淀转化为形式，它们是一种互变机制。而文人画的美学精神往往不太注重技法的精湛工致（这样就避免了匠气），而是注重抒情性与趣味性，因而笔致超逸、气韵生动、意境内蕴，从而为绘画艺术提供了一种新的审美观念与创作手法，既是单纯的形式美，也是一种艺术审美现象。唯其如此，文人画的美学精神还是应当作出客观评说的。

以上几点关于建立中国艺术史学的构想，也是我撰写《中国艺术通史》的宗旨。其不完善与不正确之处，请艺坛前辈与同道们赐教。

（1998年）

目 录

第七章 宋元艺术 292

第一章 原始艺术

原始艺术是一切艺术的母体与本源，原始艺术带有鲜明的民族特征和独特的文明形态。按照整个人类艺术史的谱系及范畴，追溯原始艺术的源头，并参照考古学的概念，应当从旧石器时代开始。探寻中国艺术史的跋涉，也由此起步。原始彩陶的纹饰，其形式和内容是个相互包容、互相转化的统一体，这也是审美主体依借审美对象的物态化表现，如拟蛙纹和拟日纹，可能就是出于对月亮神和太阳神的崇拜。所以说，如果某些彩陶纹饰具有原始图腾的宗教意味的话，那么这些图腾标志作为一种情感、观念、意识的符号，象征的是宗教对艺术的渗透，展现的是图腾对观念的影响，传递的是艺术对生活的反映。

第一节 概说

原始艺术是一切艺术的母体与本源，原始艺术带有鲜明的民族特征和独特的文明形态。按照整个人类艺术史的谱系及范畴，

追溯原始艺术的源头，并参照考古学的概念，应当从旧石器时代开始。探寻中国艺术史的跋涉，也由此起步。

据迄今为止的考古材料证明：远在约一百七十万年前，我国南方就有元谋人在生活与劳动。元谋人是早期直立人的代表，他们在征服自然，进行原始的劳动生产时，已开始制造石器，其中有刮削器、尖利器、砍砸器等。在元谋人的文化遗址中，曾发现了 17 件石器，都是用石英岩石核打制而成，有些石器的加工还颇为精细。考古学家们还在元谋人的遗址中发现了烧骨，元谋人可能已知火的利用。火的利用不仅有利于原始人的生活与劳动，而且对原始人的智力发育起到了积极的促进作用。其后，经过陕西的蓝田人直至约五十万年前的北京人，石器的制作已很普遍，在北京人的洞穴中就发现了十万多件，同时还有骨器和木棒等，可见北京人的生产能力已有了较大的发展。从元谋人到北京人，是“猿人时期”。接着，就是距今约一二十万年前的“古人时期”，主要是广东马坝人、山西丁村人。特别是丁村人的石器制作已不是北京人那样随意及粗糙，已呈现了某种形体的规范性与造型性，如尖状、球状、橄榄状等。北京人制造石器还无分类的概念，而丁村人已有分类的区别，如石球可能是狩猎用的武器，厚三棱尖状器大概是挖掘工具。丁村人的社会组织形态已开始向母系氏族公社过渡。在距今约五万年前至一万年前时期，便是“新人时期”，主要有内蒙河套人、四川资阳人、广西柳江人、北京山顶洞人。其中尤以山顶洞人的生产能力和工具制作较为先进，在山顶洞人居住的地方不但发现了石器工具（这些工具制作均匀规整），而且还发现了骨针，有用作装饰品的钻孔石珠、砾石、兽牙、青鱼眼上骨、海蚶壳等。这些装饰品的制作过程有选材、打制、钻孔、研磨等，已显示了相当的技术水平。骨针可以用来缝制兽皮衣服，表示了山顶洞人已开始注意衣着。贾兰坡先生在《“北京人”的故居》中曾说：“所有的装饰品都相当精致，小砾石的装饰品是

用微绿色火成岩从两面对钻成的，选择的砾石很周正，颇像现代妇女胸前佩戴的鸡心。小石珠是用白色的小石灰岩块磨成的，中间钻有小孔。穿孔的牙齿是由齿根的两侧对挖穿通齿腔而成的。所有装饰品的穿孔，几乎都是红色，好像是它们的穿戴都用赤铁矿染过。”另外，在山顶洞下室埋葬的尸骨上，发现了撒有赤铁矿的红色粉粒，随葬品亦有燧石石器及石珠、穿孔兽牙等装饰品。从“猿人时期”、“古人时期”到“新人时期”，属于旧石器时代的三个发展阶段。

新石器时代约开始于公元前一万年至公元前两千年这一阶段，而当时的社会形态正是母系氏族公社过渡到父系氏族公社时期。这个时期的文化遗址，遍布我国境内，总数已达五六千处之多。新石器时代的文化遗址从区域分布来看，主要有分布在黄河中、下游地区的仰韶文化和后来的大汶口文化、龙山文化等区。从文化的历史性质和社会阶段来看，仰韶文化基本上属于母系氏族公社繁荣期，龙山文化则属于父系氏族公社阶段。分布在黄河上游的有马家窑文化、齐家文化、半山文化和马厂文化等。这些文化都有相对的延续性和脉络性，这也是文化的影响力和传承性所决定的。如马家窑文化就是受仰韶文化影响而发展起来的一个文化系统，而齐家文化又是在马家窑文化基础上发展而来的。分布在江汉之间的有屈家岭文化，分布在江淮流域的有江苏青莲岗文化、山东的大汶口文化及浙江北部与江苏南部的良渚文化等。此外，还在浙江发现了河姆渡文化。这些遗址之所以用“文化”来命名，正是新石器时代有别于旧石器时代的一个重要社会文明特点。在新石器时代，原始先民的农业、畜牧业、手工业有了较大的发展，他们在征服自然、改造社会的过程中开始有意识、有目的地创造自己的文化，并演绎成为一种氏族社会中群体性的追求与努力，由此孕育了最初的审美观念和创造能力。亦即在创造物质产品的同时，也创造了精神产品，原始艺术由此正式发轫。因此，文化

作为一种社会存在，是与整个人类的物质生产同步前进的。人类学家泰勒曾说："文化是一个复合的整体，其中包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗以及人作为社会成员而获得的任何其他的能力和习惯"（《原始文化》）。

新石器时代各地域文化中，一个最重要的发展及一个最具代表性的成就就是制陶工艺，这是原始先民在最初的社会分工后所出现的划时代的文化活动，标志着艺术创造的滥觞期。在新石器时代的许多文化遗址中，都发现了陶窑的遗址，如在西安半坡就有六座，华县泉护村一处发现了七座。陶器有各种类型，如彩陶属于仰韶文化、马家窑文化及齐家文化等，黑陶和灰陶属于龙山文化等，红陶属于青莲岗文化等。而其中彩陶的艺术性最强，由此开创了新石器时代彩陶文化的鼎盛期。

第二节 原始艺术的起源

关于原始艺术的如何起源，这是一个相当宽泛、也很难下确切定义的问题，因此历来对此众说纷纭，从最早的亚理斯多德的摹仿说，到席勒、斯宾塞的游戏说，直至泰勒、弗雷泽的巫术说等。其实，原始先民所制造的第一块石器工具中，已内含有造型的意味，这也是最初的艺术基因。但这毕竟是不自觉的，它受劳动生产过程中功利性的驱使和实用性目的的影响，也是石器工具创造中效用的要求。从科学的意义上来讲，这类石器工具的创造仅属于人类原始物质生产的范畴，不属于精神生产的范畴，而且此时

的原始先民也不具备生产艺术品的物质条件。艺术品的产生不是一种单独的社会现象，是人类生产力发展到一定水平、人类思想意识发展到一定阶段的产物。所以，旧石器时代的初期还是不具备生产艺术品的社会条件。



图1-1 山顶洞人的装饰品

一、山顶洞人的装饰品

从旧石器时代的中、晚期开始，特别是到了山顶洞人时期，加工考究、磨制精细、形态不一的各类石器、骨器装饰品的出现，穿戴用赤铁矿染过，在尸骨旁撒上红粉等一系列活动，才真正揭开了我们华夏民族艺术创造的序幕（图1-1）。这些山顶洞人的装饰品，从小巧的石珠、石坠、青鱼眼上骨到穿孔的介壳等，都是原始先民们有意识的自觉创造，是审美心理的物态化活动，具有美的追求，已构成了艺术品的基本要素，从而在本质上已开始区别于劳动工具的制造，归属于人类精神生产的初级范畴，亦是原始意识形态的产物。这些原始先民的装饰品在我们今天看来是那么的遥远，那么的简单。但在当时，那些原始先民佩戴在身上后，发觉是如何的美化了自己，装饰了自己，其心情是何等的欣喜若狂、如醉如痴，这已超过了简单的生理刺激作用，涵养了某种思想意念。从山顶洞人活着穿戴染红到死后撒抹红粉，在这个生与死都需装饰的过程中，已积淀着原始先民们的思想意识与观念想象，只是由于年代的久远，这些原始思想意识与观念想象所具有的信息，我们已无法全部清晰地破译、准确地描述。但从发生学角度来看，这些山顶洞人所留下的装饰实物与撒抹红粉，已是观念与想象的产物，其中既有虔诚执着的精神寄托，亦有天真纯朴的生活情感。而这一点却恰好证明艺术本身就是观念形态的产物，亦即是说我们华夏民族在旧石器时代的中、晚期，其社会的发展，生产力的提高已为艺术的产生提供了坚实的物质基础，作为观念形态的艺术由此而孕育产生。

二、“红色”的原始宗教与巫术礼仪内蕴

在山顶洞人对“红色”所特有的兴趣与情感中，已经弥散着原始宗教与巫术礼仪的气息。山顶洞人无论是生与死似乎都需要“红色”来装饰，他们在红色中积淀了那么强烈的情感、美好的想象、虔诚的寄托，可见红色尽管是一种形式，但已积淀了那么深厚的内容，这个内容就是原始宗教观念。郭沫若主编的《中国史稿》第一册中曾指出：“据了解，一些近代仍处于原始社会阶段的民族部落中，有的认为红色代表鲜血，是生命的来源和灵魂的寄生处。有的认为人死后，灵魂就离开肉体到另一个世界里去，过着和人世间同样的生活。山顶洞人对下室死者的安排，正是上室生者生活的写照。”如果说原始宗教是当时特定的社会生活在原始先民意识中虚幻的反映，是他们在征服自然过程中觉得无能为力时在精神世界中寻找避难与慰藉的方式，是“自意识”的显示，那么，原始艺术及其相应的审美观念的成因也随着“自意识”的出现而产生了。因此，尽管不能绝对地说原始艺术起源于原始宗教的巫术礼仪活动，但原始宗教的巫术礼仪活动作为一种精神活动过程，对原始艺术及其相应的审美观念的产生有着一定的涵养与推动作用。泰勒在《原始文化》中曾指出：“野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用。……古代的野蛮人让这些幻想来塞满自己的住宅，周围的环境，广大的地面和天空。”可见原始宗教的巫术礼仪活动已渗透到原始先民的生活领域与精神领域，可见这种原始的宗教除了自身的特定内容外，也包含了相对应的艺术活动与审美活动，具有社会化与精神化的一种综合性。所以，切莫轻视山顶洞人的石器、骨器、装饰品、染红穿戴与撒抹红粉，其中正是孕育了作为观念形态的艺术。

第三节 原始彩陶

新石器时代文化艺术的主要成就是彩陶。作为一种综合艺术，彩陶将装饰、绘画、雕塑、造型、契刻等集于一体，内含了原始先民的社会生态与思想心态，从而生动地折射出当时的社会风貌。彩陶最初由瑞典学者安特生在1921年发现于河南渑池仰韶村，因此学者们就以仰韶作为这类文化的名称，仰韶文化的分布区域很广泛，主要集中在黄河中、上游。在新石器时代的彩陶艺术发展过程中，以仰韶文化的彩陶及马家窑文化的彩陶为典型代表。原始彩陶在制作上已颇为讲究，先制成陶坯后让其晾干，然后再用砾石在陶坯表面打磨加工，有的还涂上白、红、棕色的陶衣，以作底色，最后才进行彩绘，即已形成一套较完整的工艺流程。

一、仰韶文化彩陶与马家窑文化彩陶

彩陶作为一种原始工艺品，不仅具有实用价值，而且具有很高的艺术价值及特有的历史价值。仰韶文化的彩陶主要有两大类型，一类是半坡型，主要分布在陕西西安的半坡村、临潼的姜寨、宝鸡的北首岭等地。一类是庙底沟型，主要分布在河南陕县的庙底沟、洛阳的王湾，山西夏县的西阳村等地。庙底沟型相对半坡型来讲，更趋于成熟及完善。安志敏在《裴李岗文化》中曾说："半坡类型以西安半坡早期为代表……彩陶以黑彩为主，也有红彩，多为宽带纹线三角、竖线和斜线所构成的图案；还有像生的人面纹、鱼纹、蛙纹、鸟纹和鹿纹等，一般画在盆钵的里面。""庙底沟类型以河南陕县庙底沟下层为代表……彩陶以黑彩为主，少数兼用红彩，还出现了带白彩的彩陶。彩陶图案都画在陶器的外表面，以圆点、钩叶、弧线、三角和曲线等构成繁复连续的带状花纹为主，也有用带状方格纹、涡纹和圆点构成的成组图案；至

于像生的动物纹，只有蛙纹和鸟纹两种。”马家窑文化彩陶主要有三种类型，一是马家窑型，二是半山型，三是马厂型。马家窑彩陶的纹饰与器形较接近于庙底沟彩陶。彩绘色调纯朴明快，常用的是几何形图案纹饰，线条生动多变而优美典雅，而且有时运用综合装饰方法，既有动物纹、植物纹，也有编织纹及几何纹，这些纹饰经过交融汇通，互相十分协调而呵成一气。半山型彩陶纹饰比较精致而规整，主要有锯齿纹、网纹、螺旋纹、动植物纹、波浪纹等。马厂型彩陶纹饰装饰手法丰富，绘制技巧精细，主要有同心圈纹、平行线纹、像生纹、回纹、钩连纹等，从综合比较分析来看，马厂型的彩陶无论从纹饰、造型及制作，都要比半山型彩陶先进。仰韶文化的彩陶纹饰以鱼、鹿等动物纹，三角、卷曲的几何纹以及卷花、连叶植物纹为主。而马家窑文化的彩陶纹饰以蛙纹、人面纹、旋花纹、圆圈纹、同心圈纹为主。这三种类型的彩陶，都有自己的装饰手法。特别是彩陶上展示的纹饰是那么的绚丽多姿、丰富多彩，人面纹、鱼纹、蛙纹、卷花纹、植物纹、回纹、波浪纹、几何纹等向我们透露了这样一个信息：毛笔的制作早在新石器时代已基本具备了雏形。因此，这些纹饰的描画、勾勒、点线、涂沫才这样生动细腻而优美自然，这比传说中的秦将蒙恬造笔，至少要向前推进了四千多年。

二、彩陶的造型与纹饰

彩陶艺术的发展是与新石器时代原始农业的社会发展和生产水平分不开的，因此有“神农耕而作陶”（《太平御览》卷八百三十三引《周书》）的传说。彩陶制作与农业耕作联结起来，展现了一个特定历史阶段的社会形态，同时也印证了原始先民们文明程度的提高和生活条件的改善。唯其如此，彩陶的造型款式往往根据需要而设计，如蒸煮食物的炊具有鼎、甑、釜、罐，饮食器有小钵、碗、盆、盘、杯等，吸水器有小口尖底瓶等，储盛

东西有瓮、罐等，这些彩陶的器形具有较高的造型艺术水平，无论是敞口的盆、盘还是敛口的罐、瓶等，大都器形丰满，曲线柔和，给人们以简洁生动、稳健坚实感，具有某种人的情感化显示。如《鱼纹彩陶盆》，造型扁圆丰实，上面的盆口收缩向里，然后再敞口，静中见动，产生了曲线弯势变化，再加上鱼纹的装饰，更增添了浓郁的艺术气氛和水乡气息。又如《敛口尖底瓶》，造型玲珑奇巧，形似橄榄，中间丰满而两头收敛，不仅符合力学原理，便于携带，而且很有形式美感。

彩陶上的纹饰丰富多彩、绚丽多姿，显示了我们的原始先民在装饰艺术上已颇有造诣，不仅表现在扎实的写实性装饰上，而且更表现在抽象、夸张、变形、便化等较高级的装饰手法上。这些彩陶艺术上的装饰，反映了我们的原始先民对自然、社会的认识已有了相应的进步，具有浓烈的现实生活气息，如对鱼、蛙、狗、鹿、鸟等动物的描绘，与当时渔猎生产有着直接的关系。对各类植物纹样的描绘，又与当时农业生产的发展分不开。即使是抽象的几何纹饰线条，也与原始先民的社会实践分不开。当人类还处于蒙昧时期时，对于线的作用与功能是不认识的，但随着社会实践的深入与生产力的发展才开始了对线的认识，于是有了几何的概念，便运用线条来描绘装饰，构成旋转起伏的无穷变化。可见，对于线条的掌握运用需要较高的抽象、概括的思维能力，而我们华夏民族对于线条的艺术感受力与表现力尤为敏感而早熟，不仅彩陶纹饰是这样，书法、绘画乃至雕塑都是这样，所以石涛在《画语录》中指出："太古无法，太朴不散。太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根。"因为线条是构成物体视觉形象的最根本要素，是表现物形能力最强、最简练的手段。可以这样说：我们华夏民族对线条有着特别敏感的理解力、特别擅长的表现力及特别睿智的应用力，并由此辐射至整个艺术领域。线条，可以讲是我们这个民族思想情感与造型审

美的载体。唯其如此，从半坡型彩陶、庙底沟型彩陶、马家窑型彩陶、半山型彩陶、马厂型彩陶、辛店型彩陶、大纹口型彩陶等几何线条纹饰中，可见原始先民对线条的变化装饰能力已十分娴熟、变幻无穷而信手拈来、想象奇逸，简直令人叹为观止，可谓是集线条装饰美之大观。线条从客观存在中被人们发现后，就在不断地发展中包含了对视觉形象的摄取与审美意识的注人，于是在彩陶上作出了丰盛的反映。如有两只彩陶纹饰线条分别属于两种不同的风格，一只线条旋转起伏、豪放雄浑，显得气势酣畅，富丽堂皇。另一只线条以纵横斜直线条为主，对称和谐地进行空间分割，显得严谨持穆、稳健端庄。由此可见，作为观念形态的艺术创作，正是现实生活在人们头脑中的反映，是社会存在决定了艺术创作素材的来源。

三、彩陶纹饰的原始图腾意味

既然艺术作为一种观念形态，那么人的主观情感与思想意识也必然会渗透其间。彩陶上的各类纹饰，从鱼纹、蛙纹、鸟纹、鹿纹、人面纹到波浪纹、回旋纹、植物纹等，并非是作为一种简单的形式，而是内蕴了相应的社会观念与审美意识，包含了原始先民的思想情感，同时也积淀了相应的原始宗教巫术礼仪的图腾意味。

彩陶上的各类纹饰，其中有不少是从形象的摹拟写实演变到抽象的便化概括，对此不少考古学家曾作过分析，如鱼纹是彩陶纹饰中运用较多的一种，一般演变规律是头部越来越简单，鱼体趋向变形纹饰图案化。石兴邦在《有关马家窑文化的一些问题》一文中曾分析“螺旋形纹饰是由鸟纹变化而来的，波浪形的曲线纹和垂幛纹是由蛙纹演变而来的。……这两类几何纹饰划分得这样清楚，大概是当时不同氏族部落的图腾标志。”严文明则在《甘肃彩陶的源流》一文中认为“在原始社会时期，陶器纹饰不单是装饰艺术，而且也是族的共同体在物质文化上的一种表现。……在我国古代的神

话传说中，有许多关于鸟和蛙的故事，其中许多可能和图腾崇拜有关。后来，鸟的形象逐渐演变为代表太阳的金乌，蛙的形象则逐渐演变为代表月亮的蟾蜍……。这就是说，从半坡期、庙底沟期到马家窑期的鸟纹和蛙纹，以及从半山期、马厂期到齐家文化和四坝文化的拟蛙纹，半山期和马厂期的拟日纹，可能都是太阳神和月亮神的崇拜在彩陶花纹上的体现。这一对彩陶纹饰母题之所以能够延续如此之久，本身就说明它不是偶然的现象，而是与一个民族的信仰和传统观念相联系的”。我们不必去纠缠考古学家们对彩陶纹饰的假设性叙述及观念化判断是否真实或是否能成立，也不必去拘泥于某些纹饰的演变是否有着内在的联系，这种彩陶纹饰所内蕴的思想观念及宗教意识、图腾母题，正说明了艺术形式中有思想内容的沉积，思想内容凭借艺术形式来显现。黑格尔对此曾作过生动简要地阐述，他首先肯定了“内容即具有形式于其自身”，接着他说：“内容非他，即形式之回转到内容，形式非他，即内容之回转到形式”（《小逻辑》）。可见彩陶艺术的纹饰，其内容与形式是个相互包容、互相转化的统一体，这也是审美主体依借审美对象的物态化表现。所以说，如果某些彩陶纹饰具有原始图腾的宗教意味的话，那么这些图腾标志作为一种情感、观念、意识的符号，象征的是宗教对艺术的渗透，展现的是图腾对观念的影响，传递的是艺术对生活的反映。如马厂型彩陶上的蛙纹，其表现手法是抽象的便化，除了形体像蛙外，其它几乎都是线条化了，但从先前的半坡型、庙底沟型、马家窑型中具象的蛙纹来看，显然有着内在的沿袭演变的过程，而在那久长的历史年代中，以蛙作为母题的装饰似乎经久不衰，如果从简单的惯性遗传来解说，是很难有说服力的，其中凸显出的也许正是由蛙逐渐演变成为代表月亮的蟾蜍而成为原始先民崇拜的月亮神图腾内容。而原始先民在彩陶纹饰中从形象到抽象的历程，亦证明了从生动的直观到抽象的思维的认知历程，这对于艺术创作来说也是一种逻辑关系。

原始彩陶，作为史前艺术来说，除了自身所具有的重大价值外，亦孕育了最初的绘画、书契刻画、雕塑，记录了最初的音乐、舞蹈等活动，而且也为青铜艺术的产生奠定了坚实的物化载体、艺术基础与观念形态。

第四节 原始绘画

原始绘画，是原始文化相当重要又非常形象的展示。其社会性与史认性是直观而又具体的。从旧石器时代崖壁洞穴的岩画到新石器时代的彩陶画，均是实用先于审美，功能重于形式，效应大于欣赏。而其特有的图腾、宗教、巫术等指向，都是史前艺术带有规律性的特征，从而可以使我们解读到原始先民的想象与思维，生活与劳作。

一、岩画：原始绘画的滥觞期

原始绘画，最初的源头是旧石器时代的原始岩画。我国的岩画遗存丰富，分布甚广，主要分为北方、西南方及东南沿海地区，其中尤以内蒙古的阴山岩画、甘肃嘉峡关的黑山岩画为代表。岩画是原始先民凿刻或绘制在岩洞、石壁上的图画。如阴山岩画就是用石头工具镌刻敲击而成，其中有的还涂有矿石颜料。黑山岩画（图 1–2）在表现手法上更为丰富，用点线块面的形式加以展示，使动物形象更加生动明朗。而从世界艺术史的范畴来讲，我国的这些原始岩画与西南欧的西班牙北部及法国蒙特底尼地区的岩画是相对应的，即被考古学家称为“法兰科—康塔布尼亚美术

图1–2 甘肃黑山岩画



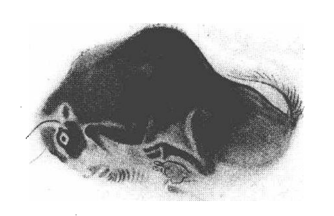


图1-3 受伤的野牛

圈”地区的洞穴岩画。如著名的西班牙阿尔塔米拉洞窟的岩画《受伤的野牛》（图 1-3），就是用线条勾勒，浅凿块面并抹上色彩而成，从而具有神态自然的动态感和立体感。另外，西班牙阿尔塔米拉山洞的野牛等动物与我国黑山岩画上的牛、羊等都有异曲同工之妙。

然而，原始岩画，毕竟其图腾意义、宗教仪式与巫术作用是根本性的，主要反映的是人与自然的关系，即直接驱动于实用功利的目的。因此，英国艺术史家贡布里希在《艺术发展史》中曾说：“对于这些现象，最近情理的解释仍然是：这就是对图画威力的那种普遍信仰所留下的最悠久的古迹；换句话说，那些原始狩猎者认为，只要他们画个猎物图——大概再用他们的长矛或石斧痛打一番——真正的野兽就俯首就擒了。”所以，旧石器时代的岩画，只是原始绘画的滥觞期。

原始绘画的真正形成，应该讲是以新石器时代的各类彩陶工艺品为载体培养和发展起来的。当我们在各种类型的彩陶长廊中漫步观赏时，就会惊讶地发现那一只只形体款式各异的彩陶，竟会为我们提供如此瑰丽多彩、蔚为壮观的原始绘画佳作，令人目不暇接、遐思无限。从半坡彩陶中那形象奇妙生动的“人面含鱼”，姜寨彩陶中那造型古朴简练的“双鱼与蛙”，武坪彩陶中那形体弯曲变形的蜥蜴，以及孙家寨彩陶中那优美多姿的“五人舞蹈”，临汝村彩陶中那构图严谨完整的“鹳鱼石斧图”，我们原始先民的绘画艺术已取得了卓越的成就，这在世界上一些文明古国的文化艺术史上，是十分罕见的。

二、原始绘画的两种类型

绘画所需要的色彩、线条、构图、章法、造型等基本要素已在这些彩陶绘画上显示出来，而且如笔触、气韵、节奏、意境等比较高级的手法在这些彩陶绘画上亦有不同程度的反映。因此，

新石器时代的彩陶绘画构成了我国绘画艺术史上最早的灿烂篇章。尽管这个时期亦发现了一些原始崖画，不仅数量无法与彩陶绘画相比，而且艺术成就亦逊色于彩陶绘画。这也是符合当时实际的社会文化背景与艺术创作内在规律的。

彩陶上的原始绘画，由于各种文化类型的不同、制作时间先后的差别、区域民族的划分等多种因素，从而使原始绘画也呈现了不同的艺术类型，但归纳起来看，主要分为摹拟写实与变形抽象两大类型。摹拟写实的以半坡彩陶中著名的《人面含鱼彩陶盆》为代表作，也是仰韶文化绘画艺术的精品。圆浑的形状，上面戴着似帽非帽的尖顶饰物，也许是种图腾穿戴吧。特别是面部特写富有表情，细长的弯眉与双眼眯成一线，鼻子小巧而直挺，嘴作工字形，正含着一条长鱼，显得神态安详而丰腴，两边的耳朵旁各以一条小鱼作装饰。旁边还有一条正在娓娓游动的鱼。整个画面都用线条勾勒，并适当运用了黑块，形成了线条与块面的和谐组合，不仅形象生动、构图简练，而且颇有生活情趣，典型地记录了新时器时代渔猎生活的风情。特别值得提出的是在仰韶文化期半坡彩陶上的鱼，是屡见不鲜的题材。而这只人面含鱼彩陶盆（图 1–4），可能寄寓着传统的“有鱼（余）”的祝福含义，鱼

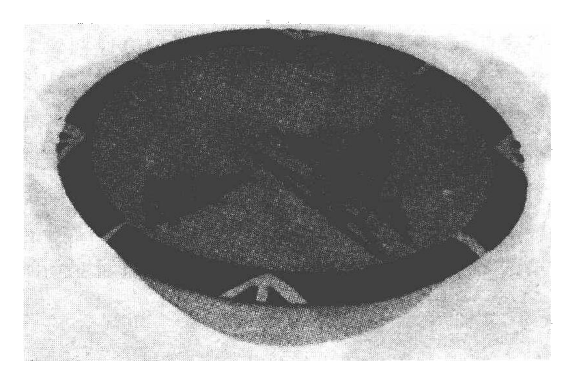


图1–4 人面含鱼彩陶盆

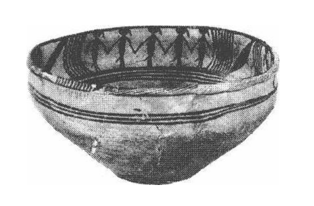


图1-5 舞蹈彩陶盆

在中国文化环境中具有生殖繁盛、丰裕富余的（余即鱼的谐音）宗教巫术礼仪的象征作用，唯其如此，鱼才成为原始绘画经久不衰的母题，一直衍变成为抽象的纹饰。还有一种人面含鱼盆，形象与上述的人面含鱼盆几乎一样，不同的只是旁边是棱形的鱼网，其主题是一样的。在姜寨彩陶中，也有一只“蛙与双鱼盆”亦属于写实的风格。一只黑线勾勒的青蛙似在跃跃欲动，颇有生动的形感，而两尾鱼用墨线勾画后再涂黑，似在款款相应而游，笔调流畅而神态逼真，特别是蛙的四肢描画得很有笔触感，轻重相宜、酣劲简约，显示了较高的笔墨韵味，这一点是非同小可的，不但说明了我国绘画的线条运用具有悠久的历史与深厚的根基，而且已具备了较好、较高的表现能力。

孙家寨的《舞蹈彩陶盆》（图 1–5），是彩陶绘画中不可多得的代表作，画是在盆内的沿口，每组五个舞蹈人，共三组，虽然是用变形简练的手法，不像人面含鱼盆那样细致，但形象优美生动，使我们形象地看到了原始歌舞的热烈场面，使绘画具有了场面性与动感性（这只舞蹈彩陶盆所具有的原始歌舞的艺术价值，将在本章原始歌舞一节中详述）。舞蹈彩陶盆的绘制，基本上都用粗细轻重不同变化来刻画，显示了很高的概括表现能力，五人的舞蹈动作虽然是一样的，但由于线条笔触的不同，使五人各具神态、惟妙惟肖，同时也表现了舞蹈所特有的节奏韵律及对称均衡，旁边所饰的线条纹，弯曲柔和，从而更增加了舞蹈的动感，纹饰与画面呵成一气，互为映衬。武坪的《蜥蜴彩陶罐》，亦纯用线条来描绘，形体弯曲似在爬行，笔触劲健简约，造型抽象变形，特出地夸张了头上的两只眼睛，颇有气势，从而取得了“画龙点睛”的艺术效果。值得指出的是，蜥蜴在远古传统中与龙有着一定的联系，有的则把蜥蜴说成是恐龙的裔孙。因此，在这只蜥蜴彩陶罐上，由于笔触线条的不同变化，亦分泌着某种原始图腾的神秘气氛，否则的话为什么

去突出头上的两只巨睛呢。在彩陶绘画中，对鱼的抽象变形描绘就屡见不鲜了，直至其后向图案化、纹饰化的演变。

三、第一件独立的绘画艺术作品

在我国原始绘画中第一件具有独立性意义的绘画艺术作品，则是仰韶文化时期的《鹳鱼石斧图》彩陶缸（图 1–6）。这件彩陶缸于 1978 年在河南临汝阎村发现，张绍文在《原始艺术的瑰宝——记仰韶文化彩陶上的＜鹳鱼石斧图＞》一文中对此作了比较生动翔实的描述：“这幅彩画是用棕褐与白二色，简劲有力的线条画一用绳索缚扎直立的木杆石斧之前有一长嘴鹳鸟叼一条大鱼的形象。虽然只是用简单线条与颜色，表现了一组古朴的形象，但却显示出一个有力而生动的写实画面。粗犷的线条与单纯的颜色不但表现了古朴而真实的形象，而且也突出表现了物象的神采，特别是在那只白鹳的眼睛描绘上有力地呈现了出来。”这幅画尽管其载体依然是彩陶，但从题材到内容、色彩、线条、构图与章法都显示了很高的艺术水平，已具备了独立性绘画的主要基因，而彩陶仅是一种物化的媒介与载体。这幅画的题材是由鹳鸟、鱼、石斧三者有机地组成，这也是当时原始先民社会生态的实录，并没有什么费解性，而关键的是其所内蕴的内容，以鸟、鱼、斧为题材来描绘当时渔猎耕作的初民社会风貌？还是内含有某种宗教性的巫术礼仪图腾性质？它所具有的象征性、寓意性、观念性是什么？对此似乎难下一个精确的界定。但我们不必拘泥于此，重要是这幅画以相应题材反映了相应的内容，由此而显示了原始绘画的创作观念与审美意识。这幅画的色彩尽管很简单，以棕褐色衬底，鸟、鱼、斧用白色，勾勒的墨线用黑色，简洁明净而典雅古朴，其棕、白、黑三色运用于不同的对象，可见原始绘画中的色彩观已基本形成并能较准确的运用。而勾勒物体外形的笔墨线条，圆健流畅而显示了生动的笔触笔调感，特别是鹳鸟的身体并



图1–6 鹳鱼石斧图彩陶缸

未用墨线勾勒，而眼睛却用了，从而突出了鹳鸟的神采。可谓是点睛之笔。这幅画的构图工稳饱满，章法严谨和谐，鸟与斧高低基本相同，形成一个平衡的画面，而鱼却相应地缩小，使之产生大小错综与虚实变化，给人以一种整体感，表现了原始绘画已有了一定的空间构造意识。

另外，在新石器时代还存在着一些岩画，最著名的是1981年春在江苏连云港西南锦屏山南麓的将军崖发现的岩画，整幅岩画长22.1米，宽15米，题材是带头饰的人面、兽面、农作物，反映的可能是原始图腾的内容。从绘画手法来看与彩陶有着内在的联系，如头饰花纹就与将军崖附近新石器时代遗址出土的彩陶纹饰相一致。

第五节 原始书契

新石器时代的彩陶不仅成为原始绘画的主体，而且成了原始书契的母体。因此，我国文字的起源，亦可以追溯到六千多年前的新石器时代。尽管原始彩陶上的书契，仅是文字的雏形，但它对于文明的发展，对文化的提升有着相当重大的作用。饶宗颐先生在《符号·初文与字母——汉字树》中认为："汉字是中国文化的肌理骨干，可以说是整个汉文化构成的因子，我人必需对汉文字有充分的理解然后方可探骊得珠地掌握到对汉文化深层结构的认识。"

一、彩陶上的原始书契

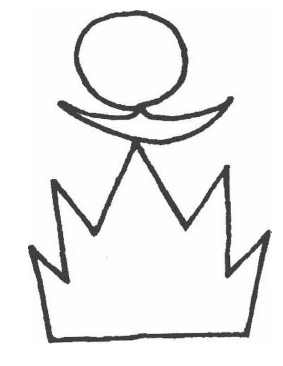


图1-7 “炅”（热）

山东大汶口的彩陶上，有六个原始文字刻画符号，其中有的字像工具摹拟，有的像花朵描绘，特别令人瞩目的是个“炅（热）”字（图 1–7），共发现三个，两个繁体，一个简体，其造型形态是很耐人寻味的，繁体由上、中、下三部分组成，上是日，中是火，下是山，象征着太阳照耀下，山上起了火，寓意火光炎热。另一简体是省去了下面的山。从文字形义学上来说，这个“炅（热）”字已不是简单的象形文字，而是用两个或两个以上象形字组合，凑出一个新的意义的会意字，从而可见我们的原始先民对自然的观察感受能力，已达到了一个较高的水平，使原始文字从“依类象形”逐渐进化到“比类合谊”，由摹拟再现到了抽象表现阶段。而且一个值得注意的问题是三个“炅（热）”字分别出在两地，而笔画结构如出一人之手，说明这种文字在大汶口文化区域内已经普遍使用。

大汶口型彩陶上的原始书契数量是不多的，而在仰韶型彩陶上却有大量的原始书契刻画，其中最多的是西安半坡和临潼姜寨两地。其后的马家窑文化、龙山文化、良渚文化等遗址中，都有陶器文字刻画记号。著名学者郭沫若先生指出：“彩陶上的那些刻画记号，可以肯定地说就是中国文字的起源，或者中国原始文字的孑遗”（《奴隶制时代》）。这些彩陶文字刻画，虽然还处于文字的原始阶段，即育成期，但其中有不少已有形可识，有意可辨。于省吾教授在《关于古文字研究的若干问题》一文中，即对其中的某些文字刻画符号作了考证解释（图 1–8），他认为 × 即五，＋即七，I 即十，II 即二十，T 即示，丰即玉，↑即矛，↓即（艸）草，F即阜等。在这类陶器原始书契刻画中，主要有两大类型，一是象形文字，如矛，艸等；二是指事，如 × 即五、I 即十、II 即二十等，而象形和指事正是我国文字发展的两大主流，其后的商代甲骨文，周代金文依然保留了不少象形、指事类的文



图1-8 仰韶彩陶文字刻画

字，从文字发展的文化渊源关系来讲，陶器上的原始书契与其后的甲骨文、金文有着姻缘关系。这说明文字有着其约定俗成性与传播发展性，它的基本成熟（如甲骨文）也就标志着有文字记载历史的开始，同时文字亦确立了自己的价值系统：实用价值与艺术价值。

二、原始书契与文字起源

尽管这些彩陶上的原始书契还不具有书法艺术的价值，就是作为实用文字来讲，也依然处于原始阶段，然而它所表现出的某些笔触感、结构意味，亦为以后书法艺术基因的涵养作出了贡献。因为书法艺术的母体是文字。

彩陶上的原始书契不仅有着书法艺术的史料价值，而且也为

我国文字的起源提供了科学的实物依据。关于我国文字的起源一直是个众说不一的问题，然而和这些新石器时代彩陶上的原始书契结合起来考察，我们就可以找到一个颇有历史与科学价值的参照系。如《淮南子·本经训》说："昔者仓颉作书而天雨粟，鬼夜哭。"《周易·系辞》说："古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。""上古结绳而治，后世圣人易之以书契。"东汉许慎则在《说文解字》中作了比较系统的论述，"古者庖羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物；于是始作易八卦，以垂宪象。及神农氏，结绳为治，而统其事。庶业其繁，饰伪萌生。黄帝史官仓颉，见鸟兽蹏迒之迹，知分理之可相别异也，初造书契"。剔除这些文字起源说中的非科学成份与神秘主义气氛，与彩陶上的原始书契相参照，至少有几点还是很有启示性的：1. 古文字起源说中的造字者庖牺氏、神农氏、仓颉都是传说中的人物，他们生活的时期约是新石器时代，从而与彩陶上的原始书契的出现相契合，如《太平御览》中亦说"神农耕而作陶"。可见彩陶上的原始书契出现与古文字起源说中造字者活动的时期是基本相符的，这大概不是偶然的巧合，而是历史规律的逻辑结果。但需要指出的是文字的产生，决不是个别"圣人"所能单独创造，而是原始先民社会化的约定俗成的共同创造，而庖牺氏、神农氏、仓颉可能起到了一些整理、收集与改造的作用。2. 文字的产生是我们的原始先民在观天、观地、观鸟兽之迹的现实社会活动的基础上孕育产生，最初的原始文字主要有指事与象形两大类，而彩陶上的原始书契也基本上是指事与象形两大类，这是互为映证的。因此，郭沫若在《古代文字之辩证的发展》中曾指出："中国文字的起源应当归纳为指事与象形两个系统。"（《奴隶制时代》）3. 文字的产生过程是始作八卦、结绳而治、

圣人造书，八卦、结绳原来是原始先民为记事而创造的物化活动，是将人作为一种超生物存在的社会生活外化借代、在这种具体的活动中。但随着社会的发展，“庶业其繁”，八卦、结绳这类有限的、直观的形式已远不适应了，于是原始先民们便开始了社会化的造字活动。而作为造字活动的记录，也就是彩陶上的原始书契，亦即书契刻画文字的滥觞期。著名的古文字学家唐兰先生也认为契刻是在文字之前，他说：“中国文字的数目字里，从一到八，本就是特殊的系统，都是直线条，可能根据刻契来的。”（《在甲骨金文中所见的一种已经遗失的中国古代文字》）4.《周易》、《说文解字》中所说的文字创造过程是“近取诸身，远取诸物”，无论是“画成其物，随体诘诎”的象形，还是“视而可识，察而可见”的指事等，其表现手段是线条，而彩陶上的原始书契也是线条，并依稀可见某种笔触感。因此，彩陶上原始书契的线条构造形态为今后文字特定的书写工具毛笔的功能发挥，提供了施技——挥毫运锋的天地，提供了展现——笔触线条的气韵，我国文字也就由实用迈上了书法艺术美的历程。

第六节 原始雕塑

新石器时代的彩陶，其承载功能是多元化的，原始雕塑的作品亦可从彩陶群体中去寻觅。虽然原始雕塑由于受到历史条件的限制，表现的题材并不丰富，主要是两大类：动物、人。然而它独特的雕塑手法、造型设计、构思能力及意境内蕴却是颇有特色、

耐人寻味的，从中可见我们原始先民最初的美术观念与造型能力。

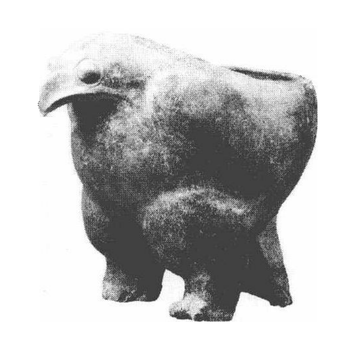


图1-9 鸮鼎

一、原始彩陶雕塑

原始雕塑，可能是以仰韶文化为成就最大，其雕塑也比较精彩。尽管这些原始雕塑大多还依附于彩陶器，但从造型构思到雕塑设计都显示了相当的功力，从而撇开彩陶器的实用性不说，仅就这些彩陶雕塑本身来讲，已具有相对的独立性，可以归入原始雕塑的范畴，原始先民对三维空间的造型能力已有所把握。如陕西华县仰韶文化彩陶中的枭头及鸮鼎。鸮是一种凶猛的鸟，羽毛是棕褐色，有横纹，常活动在夜间。而此只出土的鸮却造型圆浑，双眼圆睁，似在窥视，显得十分凶猛，犀利尖锐的嘴精巧生动。整个枭头采用的都是浮雕法，手法简练朴实，效果古朴雄浑，特别是浑圆的头形与圆睁的巨目相映成趣，而棕褐色的横纹羽毛采用了自然的刺点法，显得栩栩如生。鸮鼎（图 1−9）却造型丰实浑厚，粗壮劲健的双足与短直的尾巴形成鼎足三立之势，显得稳健朴穆。鸮鸟，古代又称“鵂鹠”，眼大而圆，昼伏夜出。因此，这只鸮的眼球突出，狞厉可畏，短而尖利的嘴向下弯钩，颇有力度气势，整体弥散着一种威猛神秘的气息。为什么在华县的仰韶文化彩陶中会同时出现两只以鸟为题材的雕塑，这可能和原始先民鸟图腾巫术礼仪有关。在山东大汶口文化的彩陶中，亦发现了三只兽尊。两只是陶猪尊，一只是类似犬熊的尊。两只陶猪尊中有一只陶猪的构思尤为奇妙，造型颇为新颖，以整只猪头作流口，张大的嘴巴，扇形的大耳，形态生动可爱，猪腹半圆以作器身，可谓是寓艺术性于实用性之中。而猪的驯化饲养则标志着新石器时代的畜牧业已有了较大的发展，因此陶猪塑雕是我们原始先民远古畜牧业生产的历史标记。

原始雕塑中，人像雕塑也颇常见。如仰韶文化泰安人头形器口彩陶瓶，造型准确，形态逼真，手法多样，张明川在《甘肃出

土的几件仰韶文化人像陶塑》一文中介绍说："已能运用不同的雕塑手法，头发和嘴是雕刻成的，而鼻子、额和脸部是塑成的，脸部的五官位置安置得停匀恰当，也能大致表现出头像的体、面的区分和转折关系，如能掌握面部的额头、鼻梁、脸部、下巴的不同凹凸和高低，头像也能分出正、侧、顶等大的体面。因此，头像的造型从正面和侧面等不同的角度去看，都给人适当而舒服的感觉。"可见，这只人头形器口彩陶瓶，已具备了雕塑艺术中雕、塑、刻三大要素，而且已能较熟练、准确的运用，可见我们原始先民的造型水平是颇高的。而且这只彩陶的瓶身画有精致的鸟形纹饰，可能渗透着原始先民的宗教意识，代表着原始先民的图腾象征。人头形器口彩陶瓶属于仰韶文化中的庙底沟类型，其后的马家窑文化中半山类型的彩陶中，也有人头像的陶盖，都似有一种原始宗教巫术礼仪的图腾性质。

二、原始陶雕与象牙雕

在新石器时代，也有一些不依附于彩陶的原始雕塑，如浙江河姆渡出土的陶猪，造型粗犷而形体朴实，采用了简约的圆雕法。半坡出土的陶人头、鸟头，密县莪沟出土的泥塑"老人头像"等原始雕塑，手法简练，给人以古朴浑厚感。后来汉代著名的霍去病墓前的石雕，线条简练，形体圆浑，都可从这些原始雕塑中找到最初的端倪。同时，新石器时期的一些牙雕也很精美，如大汶口文化遗址中发现的一只透雕象牙筒，雕刻精细，工艺考究，整体以规范严谨的花瓣装饰，层层雕刻，技法娴熟。在新石器时代就能雕出如此精湛的工艺品，的确显示了我们原始先民难能可贵的聪明才智。另外，一些玉器雕饰品也工艺独特，款式多变。如新石器时代红山文化女神庙遗址出土的兽形玉饰，已运用了浮雕和透雕的技法，兽首虫身，造型抽象，形态质朴可爱。从这些原始雕塑品中，我们可以看到我国的工艺美术、雕塑艺术起点之高。

第七节 原始歌舞

新石器时代马家窑文化类型的青海大通县孙家寨《舞蹈彩陶盆》，是目前我国所能见到的最早的原始歌舞资料，同时也为各类原始歌舞起源说提供了生动的实证。

一、从舞蹈彩盆追溯原始舞蹈

孙家寨《舞蹈彩陶盆》形象生动而造型优美，已初步显示出了原始歌舞的节奏性、动作性、抒情性与造型性。这是一组集体舞，五人一组手拉手，共分三组，头一起侧向左边，头上有发弁或头饰，而下腹也似有装饰的兽尾，手臂牵连在一起，双脚似在轻盈敏捷的跳动，给人以强烈的气氛感与跃动感，表现了婀娜的舞姿与明快的节奏，从而真实地再现了原始先民们当时的舞蹈风采，具有原始宗教巫术礼仪的图腾性质，他们头上的发弁或头饰及腹下的兽尾，亦带有明显的图腾装饰意味。据《尚书》关于原始歌舞的记载“击石拊石，百兽率舞”来看，我们的原始先民在渔猎耕作的间隙，敲击着石头，模仿野兽的形态来跳舞。另据《吕氏春秋》中关于原始歌舞起源的传说“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”来看，葛天氏的部落中有一种集体歌舞，其表演形式是三人手拿牛尾，踏着歌声的节拍而投足。而这八阙有《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总万物之极》。按其题材内容来划分，有祈祷五谷丰登、草木茂盛、牲畜兴旺的，有歌颂天地之德的，有颂扬祖先与图腾的等。因此，这八阙歌也就是在原始宗教巫术仪式上唱的。可见，原始歌舞最初是集诗歌、舞蹈、音乐为一体的。所以，《乐记》中说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本乎心，然后乐气从之。”《乐记》正是从原始歌舞的生成过程，

较客观地揭示了诗、歌、舞三者的内在联系性，其后的《律吕精义》也曾指出："夫乐之在耳曰声，在目者曰容，声应乎耳，可以听知；容藏于心，难以貌观。故圣人假干戚羽旄以表其容，发扬蹈厉以见其意，声容选和，则大乐备矣。"而"假干戚羽旄"的装饰，"发扬蹈厉"的抒发，我们不正可以在孙家寨的舞蹈彩陶盆上略窥一斑吗？那头上的发弁或头饰，那腹下的兽尾，那劲健畅快的蹈厉踏足，都生动地显示了我们原始先民的情感、宣泄与希望。

从孙家寨舞蹈彩陶盆到各类关于原始歌舞的传说，我们可以从中看到实物资料与传说材料之间的相互参照价值，亦证明了正是新石器时期这个特定的社会结构，孕育了最初的原始歌舞，反映了当时的生产、宗教、娱乐等风貌，从而可见在原始歌舞中，已积淀了原始先民的思想观念，表现了情感色彩，而这一切正包含了原始戏剧的萌芽。因此，岑家梧通过对国内外各种原始图腾歌舞的考察，指出："图腾跳舞的形式，于戏剧发生史上的影响，尤为我们不能忽略。一切模仿动物动作的跳舞，可视为原始戏剧之萌芽。'伏龙魁'蛇节所有跳舞，完全排演大蛇的神话传说，令成员温习图腾部族的历史，产生了历史默剧的雏形。'阴特丘摩'式第一部尚插入述明动物发生经过的唱歌，是神话传说随着音乐的韵律而渗透于跳舞的动作，演为历史歌剧。再表现图腾集团之一致活动'哥罗波里'，所有共同韵律之动作，实开戏剧要素分化之前路。故图腾的跳舞，即原始戏剧表演之一形式，而为戏剧产生之渊源。"（《图腾艺术史》）岑家梧对图腾跳舞不同形式的区分，指出了原始歌舞与今后各类戏剧发展的姻缘关系，不管这种分析是否准确，但有一点却是颇有提示作用的，这就是原始歌舞是远古巫术礼仪的一个重要组成部分。

二、原始音乐的"三一说"

与原始歌舞紧密配合相应的就是原始音乐。在原始社会时期，

歌舞大都是和音乐结合在一起的，没有音乐伴奏的歌舞在当时几乎是没有的。原始音乐以其简单的韵律来调整原始舞蹈的节奏，以其简单的旋律来调节舞蹈过程，使之受到音乐的协律。而且原始音乐亦可以伴奏原始舞蹈演出时的歌唱。因此，舞蹈、音乐、诗歌在原始社会是一种密不可分的互补代偿机制。而历代中外学者对此有不同的观点。唐代杜佑在《通典》中认为："夫音生于人心，心惨则音哀，心舒则音和。……随物感动，播于形气，协律吕，谐五声。舞也者，咏歌不足，故手舞之，足蹈之，动其容，象其事，而谓之为乐。"清代王国维则在《宋元戏曲史》中指出："歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。巫事之神，必用歌舞。"而欧洲有一些学者认为舞蹈、音乐、诗歌在原始社会是等时发生的，最著名的是格罗塞的舞蹈、音乐、诗歌"三一说"，即三者是一起进行的，从实际情况及历史特性来说，格罗塞的"三一说"是较为可信的。而达尔文、斯宾塞所主张的"层位说"，即舞蹈、音乐、诗歌三者是各自分离的，有时间的前后及空间的层位，这是不符合原始歌舞、音乐、诗歌的实际情况的，其三者在原始的雏形期，还不具备独立发展的条件。正如格罗塞所说："音乐在最低文化阶段，是与跳舞、诗歌极密切地连结而出现的。没有音乐伴奏的跳舞，原始民族或文明民族间，所得见的甚少。"（《图腾艺术史》）

三、原始乐器

原始歌舞所用的原始乐器，据传说可能有鼓、钟、磬等，如《礼记》中曾说："土蕢桴鼓苇龠，伊耆氏之乐也。"伊耆氏的民族部落所用的鼓就是用土而制，鼓面则可能是兽皮。钟可能最初是竹木而制，以后又改用陶制。磬可能也就是《尚书》中所说"击石拊石"所用的石磬。另外，原始乐器中还有吹奏乐器，如在河南舞阳县贾湖发现的骨笛，共有 18 支，其中有的是 7 音孔，有

的是 8 音孔，可吹出不同的曲调。还有浙江河姆渡遗址中出土的 160 件骨哨，开有 2—3 孔，亦能吹出简单的曲调。此外，即是用陶制成的埙，西安半坡仰韶文化遗址中曾发现两只陶埙，一只无音孔，一只有一音孔，能吹出一个小三度音程。在浙江杭州河姆渡文化遗址中亦曾发现一音孔的陶埙。一音孔陶埙所能吹出的小三度音程，即羽、宫（6 · 1）或角、徵（3 · 5）两个音，是迄今为止所知的一种最原始音阶。切莫小看陶埙的两个音阶，音乐要素之构成，即以二音以上的组合协调与变化调配而形成的，如强弱音的调配而产生韵律，高低音的调配而产生旋律，由高低音之同时的调配而产生和声。而原始先民所创作的陶埙，正具有了这种要素。埙作为原始乐器中闭口式吹奏乐器，发音原理与普通管乐器是不同的。因而为国际音乐界所关注，其音律的构成，其旋律的结构都相当独特。而埙的真正发展成熟要到商代及春秋之际，那时的埙已有完整的五声音阶和七声音阶了。

第八节 原始文学

原始文学，客观地讲仅是一种口头文学，不属于文字描写的范畴。我国的历史有文字记载的是从商代甲骨文开始，而文字描写性的文学创作亦从商代甲骨文开始。因此，原始文学是以语言的表达、传播为表现形态的。原始文学主要有歌谣、神话传说两种类型。

一、原始文学的第一种类型：歌谣

在上一节“原始歌舞”中，我们已知道歌舞、音乐、诗歌是同时发生的。因此在文学领域中，最早的文学现象就是诗歌，而这种诗歌又是以易记、能唱、简约的歌谣形式出现的，具有一定的音律性与节拍性。如《淮南子·道应训》所记载：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也。”原始先民在劳动中，为了减轻劳动强度，协调劳动程序而哼出的“举重劝力之歌”，就是原始歌谣。正如鲁迅先生在《且介亭杂文·门外文谈》中所说：“假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”另外，原始先民们在举行宗教巫术礼仪时，除了歌舞、音乐之外，也要配之以歌谣，只是由于当时的原始书契刻画还没有能力承载记录的任务，因此大都失传了。即使某些古籍中所记载的原始歌谣，由于后人的加工或伪造，也是非真实性的，但亦可证明原始歌谣也是原始图腾的一个组成部分。如前所说《吕氏春·古乐》中的“投足以歌八阙”中的《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》等，就很有可能是有八阙歌的歌词内容的。又如《礼记·郊特牲》亦有一首《蜡辞》：“土反其宅，水归其壑。昆虫毋作，草木归其泽。”不必去考证这首诗的真实性如何，但它却反映了这样一个事实：原始先民在十二月举行“蜡祭”的巫术礼仪活动时，是有专门的蜡祭歌谣的，以祝明年生产的丰收。所以，沈约认为：“虽虞夏以前，遗文不睹，禀气怀灵，理无或异。然则歌咏所兴，宜自生民始也。”（《宋书·谢灵运传论》）

二、原始文学的第二种类型：神话传说

原始文学中的神话传说，是与当时氏族社会特定的生产能力

和思想观念分不开的，马克思曾指出神话是“在人民幻想中经过不自觉的艺术方式所加工过的自然界和社会形态”，“古代民族是在神话幻想中经历了自己的史前时期”(《马克思恩格斯选集》)。由于我们的原始先民对当时的自然现象、社会现象还无法解释，于是他们便创造出了神话传说来寻求这种解释的途径，以寻求精神上的安慰与心灵上的解脱。这些神话传说不仅有生动的情节、美丽的描述、丰富的想象，为后代文学创作提供了艺术的养料，而且有着创造精神、英雄气概的强烈体现。岑家梧曾颇有见地地指出：“原始人类，由于经济活动的现实事物的刺激，遂引起动植物结合于人类本身的生产意识化，表露于神话传说之中，故各地图腾民族的天地开阔的传说，一致地属于创造型”。（《图腾艺术史》）女娲补天、羿之射日、大禹治水等都反映了这种不畏艰辛，敢于斗争的创造精神与英雄气概，现分别摘录如下：

往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载。火爁炎而不灭，水浩洋而不息，猛兽食颛民，鸷鸟攫老弱，于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。苍天补，四极正，淫水涸，冀州平，狡虫死，颛民生。(《淮南子·览冥训》)

逮至尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食，猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇，皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，缴大风于青丘之泽，上射十日而下杀猰貐，断修蛇于洞庭，擒封豨于桑林，万民皆喜，置尧以为天子。于是天下广狭、险易、远近，始有道里。(《淮南子·本经训》)

鲧窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融杀鲧于郊。鲧复（腹）生禹，帝乃命禹卒布土，以定九州。(《山海经·海经·海内经》)

这些神话传说都有一个共同的特点，就是远古时期，天地间

形势险恶，生灵涂炭，民不聊生，这个时期就有一些英雄人物出来进行英勇斗争，显示了坚强不屈的大无畏精神，从而克敌制胜，力挽狂澜，天下安宁。其中积淀着一股深沉雄迈的历史力量，充分显示了原始先民对自身力量的肯定、对开拓精神的讴歌、对先驱者的崇敬，而其叙述的方法又是那么生动优美，情节亦很感人，如女娲补天的前后经过、羿射十日的艰险、禹生于鲧腹的悲壮等，已有了文学构思色彩。而其想象又是那么的浪漫与丰富，如女娲“炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极”、羿“杀九婴于凶水之上，缴大风于青丘之泽”、大禹“卒布土以定九州”等，特别是关于大禹治水的神话传说更为绚丽奇妙，还穿插了禹与涂山氏女的爱情故事：“禹行功，见涂山氏之女，禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗！’实始作为南音。”（《吕氏春秋·音初》）大禹为了治水离开了自己的情人而巡行南方，涂山氏便派人站在涂山（今浙江会稽山）南麓，唱着她所作的情歌“候人兮猗”（候人啊），虽然仅一句歌词，但更见情真意切，这大概也算作是最原始的情歌了吧。而且更突出了大禹公而忘私的可贵精神，与“三过家门而不入”是有内在联系的，难怪孔子也说他“尽力乎沟洫”。（《论语·泰伯》）由此可见，神话传说尽管属于原始文学的范畴，但在人物形象塑造、情节构思、想象抒情等方面为以后文学创作奠定了坚实的基础。然而，神话传说毕竟受到原始图腾及原始意识的影响，其历史局限性也不容忽视，即个人崇拜和英雄史观。

从神话传说中的英雄人物由女性（女娲）到男性（尧、舜、禹、羿）的演变，我们可以窥见母系氏族制度走向父系氏族制度的转变及整个氏族制度将面临的解体。因此，尽管神话传说是想象性的，但却折射出社会发展的迹象，依然有着文学反映社会生活的特殊功能。

第二章
商周艺术

商周朝属于奴隶制时代，奴隶主统治阶级们虽然生活在现实世界，然而他们的精神领域往往被“上帝鬼神”的彼岸世界所主宰。商朝统治者如痴如醉地信奉占卜，想通过占卜来与彼岸世界进行沟通。而掌管占卜活动的巫史，就成了奴隶社会的精神领袖，在当时社会中具有特殊重要的地位。可见，巫史们正实现着“格于皇天”、“格于上帝”的神圣使命。如果说商朝的统治者痴迷于占卜，那么周代的统治者则热衷于祭祀，而这种重大的宗教活动的主持者，依然是当时的巫史，周鼎作“卿事”，“是卿士本名史也。”也就是说巫史依然作为周代社会的精神领袖，主宰着当时社会文化观念和意识形态领域。也正是在这个大文化背景上，商、周奴隶制度时代的各种艺术中，内蕴着巫史文化观念与审美意识的积淀，这亦是一种特定的历史精神的体现。

讲到底，青铜器通“民”达“神”的目的，正是为了现实的社会效用，是那些尊贵显赫的奴隶主们妄想其统治永恒化的表现。通过对这种幻想虚构的巫术礼仪形式的透视，可见其内核正是祈求“祸灾不至，求用不匮”。而青铜纹饰所具有的这种社会心理效应与精神辐射作用，又是一种互补代偿机制，即那狞厉森严的饕餮纹、夔纹等，具有双重功能，即对于自己阵营是种充满力量与自信的森严保护，而对于敌对势力又是种无限恐怖与凶狠的狞厉威胁。

第一节　概说

从原始社会发展到奴隶社会之间，有一个相应的过渡阶段。而传说中的黄帝、尧、舜、禹的活动时间正是这个过渡阶段。“禅位制”被“世袭制”的取代，标志着原始社会的最后解体。夏朝的建立（约前 21 世纪—约前 16 世纪），宣告了我国历史上第一个朝代的产生，奴隶社会正式开始了。夏朝从禹起到桀灭，共传了 14 世、17 君，历时四百多年。

夏是奴隶社会发展的时期，大量奴隶被驱使于农业生产，使农业经济有了一定的发展。大禹治水及疏导沟洫的传说，亦证明有了初步的农业灌溉。禹铸九鼎的传说，也证明夏代已开始使用铜器。《越绝书·记宝剑》中曾说轩辕氏、神农氏时“以石为兵”、黄帝时“以玉为兵”、禹时“以铜为兵”、春秋时“以铁为兵”。根据近年来在河南偃师县发掘的二里头文化遗址中夏代的铜器来看，其金属结构正是铜锡合金，由此可见，石器时代的结束及青铜时代的开创，为以后灿烂的青铜文化奠定了基础。夏代末年，由于桀的暴虐凶残，赋敛无度，终于被商汤所灭。

商是居住在黄河下游的一个历史悠久的部落，相传这个部落的首领契是其母简狄吞燕卵而生，《诗经·商颂》中亦说：“天命玄鸟，降而生商。”由此推断，简狄时还处于母系氏族社会时期，而到了契时进入了父系氏族社会时期。商族曾多次迁徙，从契到汤共 14 世，迁了 8 次，汤至盘庚又迁徙 5 次，迁至殷（今河南安阳小屯）后，才开始定居。

盘庚迁殷以后，是商代的奴隶制鼎盛期，特别是武丁、祖甲统治时期，社会政治比较稳定，农业经济比较发达，文化艺术也取得了较大的发展，所以《诗经·商颂》颂扬武丁时说“邦畿千里，维民所止，肇域彼四海”。商的生产工具主要已是金属工具，

如在殷墟中就发现了许多铜器，有矢、刀、斧、锛等，金属工具的利用有效地提高了劳动生产力。畜牧业在商已经颇具规模，种类齐全，并且还使用象来进行劳动或用于战争。商的农业以谷物为主，从甲骨文中已见禾、麦、黍、稻等，并用牛来犁地。农业生产的发展，使商的手工业发展有了坚实的物质基础，产生了人数颇多的手工业专业工匠，青铜铸造业得到了迅速的发展，青铜工艺也日趋精美壮观，仅殷墟一地所出土的青铜器，就达数千件，蔚为大观，是青铜时代的辉煌期。商代的甲骨文也是一种已经比较成熟的文字，它发挥了重大的文化功能，我国有文字可查的历史就是从商代开始，这对于华夏民族的文明建构，具有里程碑的意义。而且甲骨文也具备了书法艺术的基本要素，为文字从实用向审美的发展开辟了道路。同时，商代也开始有了历法，可以具体地记录历史发展的时间顺序。总之，以青铜文化为标志的商代文化艺术成就，在整个文化艺术史上占有特殊的地位。

商代晚期，由于奴隶主阶级极端的奢侈腐朽，对奴隶的残酷剥削与血腥统治，如将奴隶作人祭和人殉，从而使奴隶主阶级与奴隶阶级的矛盾日趋尖锐，整个社会危机四伏，《诗经 · 大雅》亦作了记录：“咨女（通汝）殷商，如蜩如螗，如沸如羹”。社会矛盾已达到了“如沸如羹”的状态。周武王利用了这个形势，发动了讨纣的战争，由于纣兵的战场倒戈，周武王牧野之战取得大捷。周军很快攻入了商都朝歌，纣王自焚而亡，周武王从而一举推翻了商代六百多年的统治。

我国的奴隶制时代奠基于夏朝，发展于商朝而鼎盛于周朝。周族原是居住在今陕西渭水中游以北的一个长于农业生产的部落，周武王灭商后，采取了“封诸侯，建藩卫”的治国之策，即“封邦建国”。

周王是诸侯的共主，自称为天子，是最高统治者。周初分封的国有：鲁国、齐国、卫国、晋国、燕国、宋国，由于封邦与建国，

使各诸侯的权力欲得到了暂时的满足，因而周初还是较安定的，从而使周王既稳定了原来的商朝地域，而且不断地扩大了其势力与影响，使周朝成为一个强盛的奴隶制国家。周朝的农业较商朝的农业有了很大的发展，已成了决定性的生产部门，畜牧业的经济地位相应降低。周朝也十分重视手工业匠人，官府有“百工”的组织。周公不杀犯了酒禁的百工，从而使文化艺术迅速地发展起来。周朝的青铜器制造在初期还是沿袭商代，到了康王以后，已开始形成独特的风格，而且青铜器制造分布广泛，周王及各诸侯都有规模不等的铜器作坊，其数量不仅超过了商朝，同时亦出现了新的器物。在此基础上，青铜器铭文开始趋于成熟，成为一种古朴雄浑、旖旎多变的金文（因铭文是铸刻在青铜器金属上的，故又称为金文）。周朝的陶器制造也有特出的贡献，釉色富丽优美，胎质坚密细腻，已开始接近于瓷器的水平。这个时期的周朝，历史上又称为西周。

周厉王即位时，西周国势已出现衰弱迹象，而周厉王不顾于此，反而变本加厉地加紧对奴隶与平民的政治压迫与经济剥削，如发现有“谤王”者即杀，民不堪命，终于导致了公元前 841 年的“国人暴动”，厉王出逃到彘，从而动摇了奴隶制统治的基础，西周开始走上了没落之途。公元前 771 年，申侯联合缯国和犬戎，讨伐周的都城镐京，周幽王仓皇出逃，被犬戎杀于骊山下。诸侯们立宜臼为周平王，东迁雒邑，史称东周。昔日周天子“天下宗主”的权威已一去不复返了，而今的诸侯各国是各自为政，春秋战国时代由此开始。

商周朝属于奴隶制时代，奴隶主统治阶级虽然生活在现实世界，然而他们的精神领域往往被“上帝鬼神”的彼岸世界所主宰。商朝统治者如痴如醉地信奉占卜，想通过占卜来与彼岸世界进行沟通。而掌管占卜活动的巫史，就成了奴隶社会的精神领袖，在当时社会中具有特殊重要的地位，据《尚书 · 君奭》记载：“我闻在昔，成汤既受命，时则有若伊尹，格于皇天。在太甲，时则

有若保衡。在太戊，时则有若伊涉、臣扈，格于上帝；巫咸乂王家。在祖乙，时则有若巫贤。”可见巫史们正实现着“格于皇天”、“格于上帝”的神圣使命。如果说商朝的统治者痴迷于占卜，那么周代的统治者则热衷于祭祀，而这种重大的宗教活动的主持者，依然是当时的巫史，周鼎作“卿事”，“是卿士本名史也。”（《观堂集林·释史》）。如《左传·昭公十八年》中曰：“使祝史徙主祏于周庙。”《左传·襄公二十七年》中曰：“其祝史陈信于鬼神无愧辞。”《左传·闵公二年》中曰：“我，大史也，实掌其祭。”也就是说巫史依然作为周代社会的精神领袖，主宰着当时社会文化观念和意识形态领域。也正是在这个大文化背景上，商、周奴隶制度时代的各种艺术中，内蕴着巫史文化观念与审美意识的积淀，这亦是一种特定的历史精神的体现。如果我们不从这个层次来观察，那么对于商周奴隶制时代各种艺术的内在机制与外观形态就无法作出宏观性的描述与微观性的阐释。因此，考古学家张光直先生在《中国青铜器时代》一书中认为：“我们所谓中国青铜时代，是指青铜器在考古记录中有显著的重要性的时期而言的。”

第二节 青铜工艺

奴隶社会的商周文化艺术，以青铜器为光辉的典范。那一件件、一尊尊色彩斑斓、纹饰精美、造型雄浑的青铜器，曾开创了一个辉煌宏伟的青铜时代。青铜器中凝聚着那个时代的社会风貌和审

美意识，代表了奴隶制时代文化的总体特征，因而又被称为青铜文化。从青铜时代到青铜文化，是华夏民族对人类文明的伟大贡献。历史地看，“青铜时代”这个概念最初是由丹麦国家博物馆保管员克·吉·汤姆森（1788—1865）提出的，他在所著的《北方古物指南》中指出“青铜时代”乃是“以红铜或青铜制成武器和切割工具。”其后，英国人戈登·柴尔德又将“青铜时代”分为三段“模式”。然而他们对“青铜时代”的研究，主要是以铜器物为主，与中国的青铜器物是不同的，这是因为中国青铜时代的器物从生产工具、生活用品、兵器、乐器，特别是礼器上，无论是生产技术等级，还是在铸造艺术水平上，是大大超过欧洲的青铜时代。

一、青铜器的制作与种类

青铜器是铸造而成的，冶炼青铜的主要原料是孔雀石，按比例加入锡和铅，所炼出的合金就是青铜，冶炼青铜的热度需达一千度左右，可见青铜冶炼技术已发展到了很高的程度。铸造青铜器的范是陶制的，根据不同的器形而塑成，先画好纹饰，凡凹入的阴部用刀剔刻，凸出的部分以陶泥塑好后粘上，因此青铜器的范是由多块组合而成的，在殷墟曾发现许多陶范模型。在陶范中注入青铜液后，待冷却凝固就拆除陶范，然后再整形修琢，使其完美。整个工艺过程比较复杂，特别是铸造一些大型器件时，往往要分段铸造，然后再组合。由此可见在整个青铜器制造过程中，已将造型、绘画、纹饰、雕刻等融合为一体，就像彩陶是原始社会文化艺术的主要载体一样，青铜器也是奴隶制时代的文化艺术的主要载体。

青铜器种类繁多，主要有礼器、用器、乐器、兵器等，其中尤以礼器、用器为大宗。主要有：鼎、簋、鬲、爵、罍、觯、觚、斝、尊、彝、角、盂、盘、盨等。礼器是商、周奴隶主贵族在祭祀、征伐、朝聘、宴享、始冠、丧葬等礼仪时所使用，因而称为“礼器”，

所以是青铜器中的重器，它往往代表着贵族的身份和等级，是奴隶制社会中国家权力的象征，称之为“铸九鼎，像九州”的国之重器，问鼎、定鼎、迁鼎则代表着政权的奠定、建立或转移，具有奴隶制时代鲜明的国家意识和主权观念。因此，青铜器按照礼制形成的“列鼎”一组共有九、七、五、三共四级，“天子九鼎，诸侯七鼎，大夫五鼎，元士三鼎。”用器和礼器有时是相互通用的，如鼎就可以充当炊煮器，也是一种食器，爵、角、罍、盉、尊、觚、觯亦是酒器，壶、卣是盛水器，盘是盥洗器。青铜乐器主要有钟、铎、镈、钲等。兵器有斧、钺、戈、矛、刀、剑等，从而形成了奴隶制时代的青铜系列。我国对于青铜器的研究，有这三位专家的著作是具有代表性的：一为郭沫若的《两周金文辞大系图录考释》及《彝器形象学试探》，将青铜器铭文及器形与古代史探索相结合，从而奠定了青铜时代史学研究的导向意义。二为容庚的《商周彝器通考》，对青铜器的彝器，特别是礼器，作了大规划的综合考察和研究，建构起了青铜彝器形态学。三为郭宝钧的《中国青铜器时代》，收集采用了不少新的考古材料，把考古学与文献学相比较进行系统研究，深入浅出而严谨规范，具有青铜时代学科建设的价值。

二、青铜器育成期

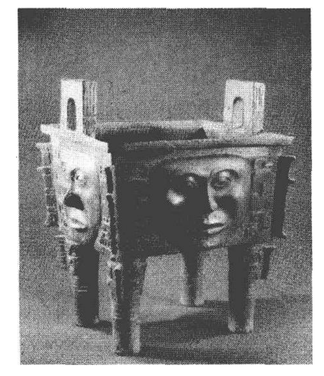
青铜器的历史发展分期问题，众说不一，其中较有代表性的是郭沫若的“四期说”，即滥觞期、勃古期、开放期、新式期。一般的则把青铜器的历史发展分为三期，即育成期、鼎盛期、衰变期。

育成期是在商代的早期。虽然青铜器发展于商代，但我们的原始先民远在石器时代就开始使用金属，在西安的半坡遗址中就发现过小片金属。在姜寨的仰韶文化遗址中也曾发现过一块小金属片，其金属成分是65%红铜，25%锌。另外在山东龙山文化遗址中也有过铜锌合金物。而在河南西部偃师县二里头文化遗址中，却

发现了四件青铜礼器及青铜兵器，这是迄今为止所能见到的最早的最成系列的青铜器，对于二里头文化的断代问题，有的学者认为是属夏代文化，有的学者认为是商代文化，对此暂不作结论。但青铜器的真正发展是从商代开始的，其育成期即是商代的早期（约公元前 17 世纪 – 公元 14 世纪），这个时期的青铜器铸造已初具规模，尽管其整体造型及纹饰还比较草率粗糙，但器形端庄稳健，纹饰以简单的动物纹与几何纹为主，尚留有彩陶纹饰的遗绪，但为鼎盛期的到来作了物质上、技术上、工艺上的准备。如在河南郑州杜岭出土的两件商代早期“兽面乳钉纹方鼎”虽然还说不上工艺精湛，纹饰华美，但却造型准确端庄，方腹圆足，器型稳重方正，腹饰饕餮再施以乳丁，简繁得当，可见是育成期中的代表作。

三、青铜器鼎盛期

鼎盛期是在商代的晚期及西周的早期（约公元前 14 世纪 – 公元前 10 世纪）。这个时期正是奴隶制时代的发展期，青铜铸造已日趋成熟，工艺考究、雕刻精湛、造型完美、纹饰瑰丽，形成了青铜文化的高峰，从而使青铜工艺品不仅有实用的价值，亦有很高的艺术审美价值。鼎盛期的青铜器器质厚重坚实，器物品种齐全，规格繁多，既有气魄宏伟、壮重浑穆的大鼎，也有小巧精致、空灵透剔的小爵。如著名的《司母戊大方鼎》，造型雄浑庄重，长方腰上饰以狞厉生动而威严肃穆的饕餮纹，脚部饰以蝉纹，线条畅达洗练，腹内铸有“司母戊”三字，系商王文丁为祭其母而铸，器重达 875 公斤，是中国目前发现的最大的青铜礼器。铸造如此庞大的器物，没有高超的冶炼技术是不能想象的。又如《人面纹方鼎》（图 2–1），器形宏伟，风格凝重，特别是鼎的器身四面，以生动而持穆的半浮雕人面为装饰，手法基本是写实的，脸宽嘴阔，眼睛眉弯内蕴着一种威严之气。四足上却铸有饕餮纹，鼎内有铭文“禾大”二字，人称“禾大方鼎”。而细腰敞口的酒器觯，


图2–1 人面纹方鼎

则显得纤巧窈窕，小而精美。整个器身收紧，而口似喇叭形的敞开，显得严谨中见奔放。器身四周装饰有飘逸舒展的兽面纹，凤首昂起似朝天而鸣，凤尾卷曲似欲腾飞，颇有灵动之气。鼎盛期的纹饰也十分繁缛富丽，手法多变、题材丰富。常见的有饕餮纹、夔龙纹、鸟纹、蚕纹、象纹、蝉纹、犀牛纹、云雷纹等。而且器壁纹饰结构复杂，常用双层或三层，更显得豪华瑰丽。如著名的《古父已卣》，器形雄悍而刻镂深沉，上部及圈足都饰以夔纹，中间饰以浮雕的大牛头，双角突出器壁而向上翻翘，巨目圆睁凝视，洋溢着一种沉穆威猛的气息，是不可多得的精品。青铜史上的鼎盛时代一直延续到西周早期，无论是造型款式还是纹饰雕镂，西周早期基本上都继承了商晚期的鼎盛之风，如西周初期的青铜簋，制作精工华美，构思新颖别致，四足饰以象鼻圈曲，富有力度气势，而象的上端是鹗，凶悍峻厉，纹饰以象纹为主。这时的青铜器开始有较多的铭文，如《大盂鼎》的铭文就长达 291 字。

四、青铜器衰变期

衰变期是在西周中、晚期至春秋战国时期(约公元前 10 世纪－公元前 221 年）。而西周初期还是沿袭了商代晚期青铜鼎盛之遗风，没有十分明显的转变，从西周中期开始，由于社会经济结构的变化及社会文化观念的变化，才正式形成了西周青铜器风范，铸造简便，纹饰简化，雕刻浮浅，饕餮纹也失去了昔日狞厉恐怖的气势，不仅缩小而且降为附属性的纹饰。可见商代晚期那种雍容华贵、狞厉神秘的青铜工艺特征正在衰弱，并演变成为西周中期确立、晚期发展的周代青铜器艺术特征：宗教巫术礼仪的种种气氛正在淡化，纹饰趋于明朗舒展，造型趋于朴实淳厚。如商代兴盛的饕餮纹、凤鸟纹、牛头纹、夔龙纹让位于波浪纹、卷曲纹。如陕西扶风出土的青铜盨等，都带有以上的特征。又如陕西岐山出土的青铜牛尊，可谓是西周晚期青铜器的代表作，虽然犹如一

尊立体雕塑，造型古朴生动，纹饰亦畅达多变，但已失去了昔日青铜器那种威严的色彩，像《古父已卣》那种狞厉神秘的气息已散失。因此，郭沫若在《青铜时代·彝器形象学试探》一文中颇有见地地指出："这个时期的青铜器形式可分为堕落式与精进式两种。堕落式沿前期之路线而益趋简陋，多无纹馈。"而"精进式则轻灵而多奇构，纹馈刻镂更浅细。"轻灵奇构的青铜工艺特征，在春秋战国时期表现得更为彻底（关于春秋战国青铜器，将在下一章中介绍）。但从中可见，一个时代的艺术风格与特征，往往是随着社会物质生产与文化观念、审美意识的变化而变化的。

第三节 绘画

就像彩陶时代绘画主要依附于彩陶器一样，青铜时代的绘画也主要依附于青铜器，这是符合艺术发展的规律的，普列汉诺夫曾在《没有地址的信》中指出："使用价值是先于审美价值的。"因此，实用是艺术的助产婆，艺术是实用的美化剂。

尽管史书中记载商代有伊尹画九主与武丁梦画的传说，但至今没有见到实物。西周时代，据《周礼·考工记》记载亦有绘与画两种分工，"设色之工，画、缋（通绘）、钟、筐、㡛。"并有："画缋之事，杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。"许慎在《说文解字》中亦云："绘，会五采，秀也。"可见周时不仅有了较丰富的色彩概念，而且也有了调配

的能力。但遗憾的是至今也没有发现与这种记载相映证的绘画作品，仅在西周一些墓的土壁上，发现了一些画的残迹和简单的装饰，无论从数量上、质量上都不能与青铜器上的绘画相比。

一、青铜器绘画

青铜器绘画主要是以纹饰来表现的，而且大都是非写实的，具有变形便化成抽象简约的艺术特征，这是远比写实高级的一种表现形式。从中也更反映了扎实的写实能力，如不具备这种绘画素质，是达不到这种变形、抽象、概括的表现层次的。从原始社会的彩陶纹饰发展到奴隶社会的青铜纹饰，证明商、周的绘画艺术、装饰形式也达到了一个较高级的阶段。青铜器绘画的纹饰线条勾勒准确生动，具有很强的概括力与表现力，而且很有笔触的流动感与起伏感。其绘制造型重在神似，或变形或抽象，或便化或夸张，都非常和谐。如《龙虎青铜尊》上虎的绘制，何等威武，充满着气势，虎身弓起，虎尾卷曲，似乎正欲跃起发威。虎头硕大夸张，耳朵高耸，巨口张开似作虎啸，更特出了兽中之王的雄姿。给人的感觉是源于写实而又妙在非具象化，纯用线条来绘制，表现技巧是很娴熟的。

青铜器绘画纹饰的典型代表是饕餮纹（图 2–2），由于饕餮是传说中的一种凶猛动物，似牛非牛，似羊非羊，似虎非虎，似鹿非鹿，似山魈非山魈，具有某种综合性，因此其绘制亦是想象化而非具象化的，你看它有首无身，巨目凝视，四角奇崛，大口

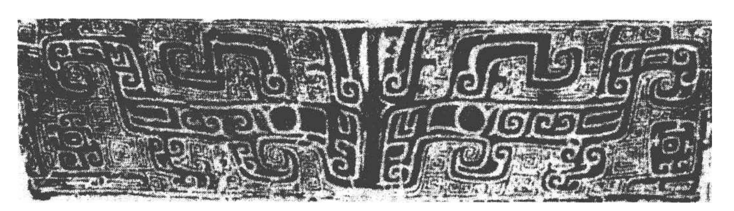


图2–2 饕餮纹

怒张，一派狞厉恐怖之气。不仅绘制严谨传神，而且效果强烈。《吕氏春秋 · 先识览》："周鼎饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。"另外如夔的绘制也很简练，头部方正威严，眼睛凝视前方似在窥探，而身、足、尾纯用线条勾勒。许慎《说文解字》中说："夔，神魖也，如龙，一足。"《山海经 · 大荒东经》则说："有兽状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨。"《庄子 · 秋水》也说："夔谓蚿曰：'吾以一足趻踔而行'。"可见这只夔的绘制与神话传说中的形象是颇相符的。另外，如犀、凤、蝉、鹿、象等动物的绘制也十分传神而生动。

商、周青铜器纹饰总的艺术倾向是给人以形式上的狞厉感和内涵中的神秘性，既积淀着原始社会远古图腾的深沉气息，又弥散着奴隶社会宗教礼仪的浓厚气氛，凸显出了巫史文化的社会大背景——是奴隶社会的上层建筑与意识形态所涵养。

二、青铜纹饰的文化观念

商代的"信鬼神"与周代的"知天道"，是历史文化的集中表现。因此，施之于青铜器上的纹饰亦象征着这种观念，并充当着使其发挥社会效果的媒介。对此，《国语 · 楚语》中有一段颇为生动的描述："昭王问于观射父，曰：'周书所谓重黎寔使天地不通者，何也？若无然，民将能登天乎？'对曰：'非此之谓也。古者民神不杂。民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。是使制神之处位次主，而为之牲器时服，而后使先圣之后之有光烈，而能知山川之号、高祖之主、宗庙之事、昭穆之世、齐敬之勤、礼节之宜、威仪之则、容貌之崇、忠信之质、禋挈之服而敬恭明神者，以为之祝。使名姓之后，能知四时之生、牺牲之物、玉帛之类、采服之仪、彝器之量、次主之度、屏摄之位、坛场之所、上下之神、氏姓之出，而心率旧典者为之宗。于是乎

有天地神民类物之官，是谓五官，各司其序，不相乱也。民是以能有忠信，神是以能有明德，民神异业，敬而不渎，故神降之嘉生，民以物享，祸灾不至，求用不匮。’”

在观射父回答昭王提问过程中，主要讲的是“民”与“神”之间的沟通，而能充当这种沟通者即是巫觋。其沟通的媒介是“牲器”与“彝器”，即青铜器。从中可见商、周青铜器是为通“民”、“神”，通天地之用，诚如《左传》所言，是“助巫觋通天地之动物，”其纹饰正是这种巫术礼仪的传导形式。因此，青铜纹饰的设计与构想，是奴隶主阶级思想观念与审美意识的反映，具有所谓的“信鬼神”、“知天道”、“民与神”的信息传递。唯其如此，青铜纹饰才显得那么神秘威严与狞厉深沉，具有一种至高无上的权威性与天人合一的象征性，另外亦有一种现实的社会心理效应与精神辐射作用。切莫轻视或否定后一种作用，讲到底，青铜器通“民”达“神”的目的，正是为了现实的社会效用，是那些华贵显赫的奴隶主们妄想其统治永恒化的表现，通过对这种幻想虚构的巫术礼仪形式的透视，可见奴隶主们不正是祈求“祸灾不至，求用不匮”吗？而青铜纹饰所具有的这种社会心理效应与精神辐射作用，又是一种互补代偿的机制，即狞厉森严的青铜纹饰具有双重功能，对于自己阵营是种充满力量与自信的森严保护，由此而构造起一座坚固而凝重的精神防护墙；而对于敌对势力又是种无限恐怖与凶狠的狞厉威胁，由此而打造出一面勇猛而霸悍的攻击防卫盾。现在之所以要深究这种潜藏在青铜器背后的隐蔽的文化心态，其目的正是为了说明青铜纹饰的形式与内容经过积淀转化后（其中需要说明的是也包括造型）已形成多元性的内涵，而以往对于这个问题的分析，仅注重于装饰性、通灵性而忽视了其现实的社会心理效应与精神辐射性，这是一个美术观念的觉悟问题。而这些综合因素的组成，亦证明商、周时代的绘画已进入一个较高的审美表现阶段，由此可见，青铜纹饰的文化观念和精神象征意义。

第四节 雕塑

商、周时代的雕塑，依然是以在青铜器上所取得的成就为高。青铜器雕刻集线雕、浮雕、圆雕为一体，雕刻精湛细腻，构思严谨和谐，造型生动形象，技法熟练多变，从而为我国雕塑艺术的长廊增添了灿烂的光彩。由此也可见，青铜器作为整个青铜时代的物化形态，它涵养和承载了诸多艺术的门类，是那个时代的艺术整合体，从而标志着古代文明的进程。

一、青铜器圆雕与高浮雕等

商、周青铜器雕塑主要有像生器立体圆雕、圆雕与高浮雕装饰相结合、浮雕三大类型。像生器立体圆雕已具有很强的造型能力与表现能力，在三维空间中显得栩栩如生。如湖南醴陵出土的著名的青铜《象尊》（图 2–3），形象极为雄浑华丽，具有较强的写实性，象身是器腹，丰满而圆健，四足坚实厚重，颇有力度与气势，特别是象鼻卷曲高耸，使整个器形充满了动感，象眼凝视前方，很有神采，而两支犀利的象牙垂直向下，于淳朴中增添了威严感，象尊四周全部饰以装饰纹，更显得富美堂皇。可见这只象尊不仅是件实用器，而且是一件完美的雕塑品，凝聚着铸造者的无限智慧，巧妙地将实用与审美、装饰绘画与造型雕塑结合在一起，如以庞大的象身为器腹，以卷曲高耸的象鼻作流口，可谓是颇具妙思。而河南安阳殷墟妇好墓出土的《鸮尊》，则是另一种风格，造型精巧而狞厉，作挺胸昂首状，显得气势轩昂而威猛强悍，充分突出了鸮的凶猛性格。双足和粗短的尾翼作鼎足之势，显得颇为坚实稳定，头部作器盖和颈部自然吻和，并形成一只巨大尖翘的喙部，表现了鸮的贪婪性，双眼与双翼作纹饰施以器上，详略得当而效果强烈。

图2–3 青铜象尊

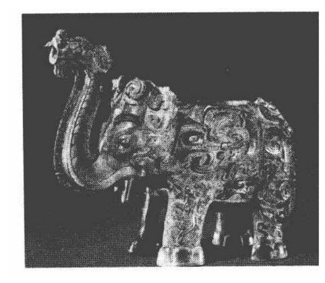




图2-4 凤纹饰浮雕

青铜器中采用的圆雕与高浮雕式装饰相结合的器物，也颇有艺术特点，而且更显示出一种严谨的整体造型性，如著名的《四羊青铜尊》，精雕细铸而造型奇逸。整个器形束腰敞口成四方形，装饰极为繁缛豪华，颈部饰以蕉叶夔纹和兽面纹，圈足上饰以夔纹，线条生动，特别是器腹的四个立体圆雕的羊头突出在四方，羊角卷旋弯曲，形象宁静而威严，从而和上面的敞口交相辉映，把平面的图像纹饰和立体的羊首雕塑结合起来，把器形和动物形有机统一在一起，是圆雕与高浮雕相互变汇通融的精品力作。另外如《龙虎尊》、《古父已卣》等都属此种类型的雕塑。浮雕类型的青铜器在数量上也就更多了，而且从某种意义上讲，凡青铜雕塑都离不开浮雕，而只不过是有些青铜器全用浮雕而已，最有代表性的是《司母戊大方鼎》，器壁中间是大面积的空白，朴实无华，反而更增添了一种威严肃穆的气息，这是符合艺术审美中的空间拓展法的。而器壁四周的古拙劲健的兽面纹浮雕装饰，气魄宏伟而狞厉雄浑，规范的乳丁纹饰排列于左右和下侧，起着衬托作用，四只坚实的柱足也饰以兽面纹浮雕。从中也可见浮雕与纹饰、造型与器形是紧密连在一起的。如果我们把青铜纹饰浮雕的拓片展看观察，无论在造型、构图、线条上都是颇有刀趣质感的，如凤的纹饰浮雕（图 2–4），线条旖旎多姿，形体变形流动，如从青铜器上独立出来，也是一幅很精妙的浮雕作品。

另外，值得一提的是商、周青铜器雕塑还反映了那个时代生产工艺的先进性，当时的青铜器已使用两次或多次的分铸法及局部嵌铸法等。使用这些工艺，是为了更好地提高其艺术性，使其装饰性、造型性能更好地展示出来。为此，郭宝钧在《中国青铜器时代》中曾讲：“范铜必须经过熔铸，其中型范之端正，火候之恰适，亦应计入技术掌握中。……这些雕铸又各具有娴熟的雕法、端正的型范与精炼的铜质，故能千古常新。”

二、玉器雕刻

玉雕萌发于原始社会，尤以良渚文化、红山文化及大汶口文化为代表。如内蒙古赤峰市翁牛特旗三星他拉乡发现的玉龙，就是由墨绿色的岫岩雕成，属红山文化期，从而有“中华第一龙”之称。玉雕发展到商周之际，无论采玉、雕玉都是初具较大的规模，制玉已成为一种手工业，奴隶主贵族对玉器亦重视喜好，玉器已由实用向佩玩及作礼器演变，从河南安阳殷墟出土的玉雕器件就很多，亦是一种佐证。如殷墟妇好墓出土的玉器就达六百多件，而且种类较多，观赏佩玩之器有象、龙、昆虫、人物，礼器有珪、璋、琮、璧等，特别是赏玩之物更是精巧玲珑、透剔可爱。而妇好作为武丁之妻，在她的墓中出土如此众多的玉器，不是偶然的，正是奴隶主贵族等级制的表现，《遵生八笺》曰：“上古用玉，珍重似不敢渎。”特别是周代更赋予玉器以人格化的象征，即“君子比德于玉”。自天子至王公庶士，都以佩玉为尚，并有严格的等级制。据《周礼·冬官考工记·玉人》载：“镇圭尺有二寸，天子守之。命圭九寸，谓之桓圭，公守之。”命圭，即是周王所命之圭，以象征各级官员的等级身份。因此，就像青铜器积淀了历史文化精神那样，玉器也有这种巫术礼仪的文化观念渗透。

正因玉器的使用趋于广泛，从而推进了其雕刻制作技艺。如妇好墓出土的《玉凤》（图 2–5），首尾相应，曲线优美，凤冠三朵相连，双翅舒展欲飞，体态妩媚，器壁仅 0.7 厘米，显示了精湛的工艺。同一墓出土的两只圆雕象，造型丰满圆浑而雍容华贵，雕刻亦颇有情趣，象鼻卷起，象口微张，弥散着一派天真稚拙之气，而象身上的线刻纹饰颇像青铜纹饰。而同时出土的《玉龙》雕刻则又洋溢出青铜器那种威严狞厉之气，这只玉龙成团状结构，虽形小但古朴凝重，突出龙头，龙口怒张，龙目向上怒视，龙耳微翘起，一副紧张恐怖的形态，特别是龙身蜷缩在一起，更令人毛骨悚然，此物可能有避邪作用吧。据《说文解字》中说龙是：

图2–5 玉凤

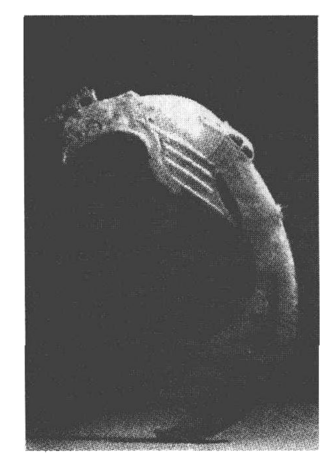



图2-6 兽面纹嵌松石象牙杯

"鳞虫之长，能幽能明，能细能巨，能短能长，春分而登天，秋分而潜渊。"此玉龙的造型，是颇具这种善变之势的。而陕西宝鸡茹家庄出土的西周玉虎，雕刻较为精巧，但造型却表现了虎威，四足伏地、虎身弓起，虎尾向上圈起，似欲作扑食状，而虎口张开，露出獠牙，颇有狰狞之势，可能内蕴着镇邪辟魔的作用。

商、周雕塑除了青铜器、玉器外，另外还有牙雕、石雕、漆雕、骨雕等，并也取得了相应的成就，如妇好墓出土的《兽面纹嵌松石象牙杯》（图 2-6），以象牙和绿松石镶嵌而成，杯身及杯把纹以精细的饕餮纹及夔纹装饰，可谓是精美绝伦。

第五节 甲骨文与金文

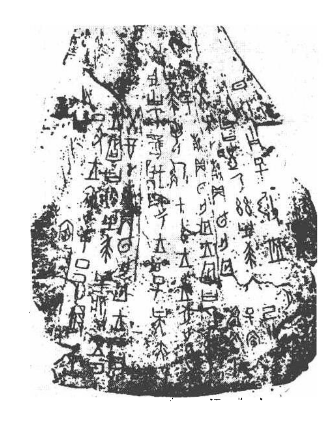
甲骨文最初发现于清光绪二十五年（1899）的河南安阳西北郊小屯村一带，该地是商朝后期的文化遗址，被人们称为"殷墟"。甲骨文是殷商时代刻写在龟甲、兽骨上用以记载占卜、祭祀等活动的文字。由于是刻写在甲骨上用以占卜的文字，因此称为"甲骨文"，或"卜辞"、"龟甲文"、"契文"、"殷契"等。甲骨文迄今发现的约有十万片之多，单字数总约三千五百左右，可识者约一半多。甲骨文以商为最多，周亦有使用，如在山西洪赵县坊堆村就发掘出一批周朝甲骨文。从陶器上原始简陋的文字刻画到甲骨上古朴劲秀的文字契刻，我国文字在这漫长的发展中已蜕去了原始的躯壳，展现了较成熟的风姿，从而揭开了我国书法艺术发展史的序幕，标志着我国书法艺术领域中第一种书法体系的产生。

一、甲骨文：我国书法艺术的发端

商人对"鬼神"十分虔诚地崇敬与迷信，他们每事必请示于"鬼神"，从祭祀、征战到农事生产，从收成年景到风雨晦冥、疾病死亡等。而且关于征兆的次序、性质也要记在旁边，其卜问的判断、结果及应验与否，也要刻记。因此，甲骨文不仅是当时社会生活的实录，而且也是商代文化内容的社会积淀。所以，郭宝钧认为甲骨文"如从文字结构的发展方面看：甲骨文已超过象形描画的表现阶段，正值盛用合类比谊的会意阶段，而刚跨入附加音符的形声阶段。文字的发生，多属图画的写实，渐进为文字的象征，更进而表现取义的特点。"（《中国青铜器时代》）

正是因为商朝频繁的占卜活动需要，契刻者的水平才在大量的书契实践中得到了提高，无论是契刻经逾半寸的大字，还是小至芝麻的微刻，契刻者都显示了精湛的功力，笔法奇谲变幻，章法疏落有致，线条刚健犀利。如这片甲骨（图 2–7），文字契刻已颇为精美，笔画线条劲捷清晰，落刀的走势富有运笔的节奏力度，结构亦疏密相间，互为协调，章法虽然还未像其后的商代金文那样规范，但已有整体和谐而错落疏密感。郭沫若认为"要达到这样的技巧，是需要长期的艰苦练习的，故甲骨文中有不少的练字骨，用干支文字练习，留下了不少的干支表。最有趣味的是，我又曾经发现了一片练习骨（《殷契萃编》第一四六八片），内容是自甲子至癸酉的十个干支，反复刻了好几行，刻在骨版的正反两面。其中有一行特别规整，字既秀丽，文亦贯行；其他则歪歪斜斜，不能成字，且不贯行。从这里可以看出，规整的一行是老师刻的，歪斜的几行是徒弟的学刻。但在歪斜者中又偶有数字贯行而且规整，这则表明老师在一旁捉刀。这种情形完全和后来初学写字者的描红一样。"（《奴隶制时代 · 古代文字之辩证的发展》）

图2–7 甲骨文



郭沫若的这段叙述，对我们来说是很有启迪性的，从中可以

解读到这样几点重要的文化艺术内涵：1. 如果说陶器上的文字刻画符号还是那么随便简单，那么甲骨上的文字契刻就没有那么草率随意了，它需要相当的功力与技巧，书法艺术的技法训练由此而产生。2. 正是通过甲骨上的技法训练，说明了商人对契刻文字有了一定的技巧要求与审美要求。若是没有这种要求，那么何必要契刻训练？尽管这种审美要求还是比较朦胧的，但毕竟证明了书法艺术美的历程由甲骨文的契刻者迈出了第一步，这是多么富有历史意义的一步。3. 由于大量的契刻实践及相应的技法训练，使甲骨文的线条纵横舒展而颇具法度，曲直有致而适宜结体，使书法的物态化手段——线条日趋净化与成熟，由此而确立了书法特性：线条。正是在这个社会背景中，甲骨文的契刻越来越旖旎多姿，呈现了不同的风格流派。董作宾曾将甲骨文书体的风格分为五期：1. 盘庚至武丁，以武丁时为多，贞人有“壳”、“宝”、“争”、“韦”等，大字气势磅礴，小字秀丽可爱。2. 祖庚、祖甲之世，贞人有“出”、“大”、“行”、“兄”、“尹”等，书体工整凝重。3. 廪辛、康丁之世，书风颓靡草率，常有错讹，贞人有“荷”、“口”、“旅”、“彭”等。4. 武乙、文丁之世，常不记贞人之名，贞文简略，书风粗犷而倚侧多姿，“荷”常有佳作。5. 帝乙、帝辛之世，契文规整严肃，一丝不苟，大字峻伟，小字秀丽(参见董作宾著《大龟四版考释》、《甲骨文断代研究例》)。尽管各种风格的演变，是一种直觉的契刻所形成，而并非是一种很有理性的艺术追求所导致，但它毕竟为以后书法艺术风格流派的形成提供了启示，而贞人的签名，亦相当于后来书法家的落款，这些贞人也许就是当时专业的书契者，这种社会化的分工，归属于奴隶主时代的上层建筑与意识形态范畴，同时也客观地促进了甲骨文——我国第一种书体的体系化的发展与艺术化的提升。

二、金文及其艺术风格

周代的金文与商代的甲骨文是同一体系的文字，特别是西周初年的金文就是商甲骨文的直接沿袭。因为在商代也已有了金文的雏形（金文成熟却在周代），而甲骨文在周代也有少量的契刻。只是金文与甲骨文的承载体不同而已，甲骨文是用刀在骨上契刻，因而笔画一般瘦硬坚挺，笔锋犀利。而金文是用刀在模坯上契刻，因而笔画显得厚重浑朴，笔锋圆劲。金文系青铜器上的铭文，因而又称“钟鼎文”、“吉金文”、“款识文”等。这些铭文的主要内容是祀典、赐封、征伐、约契、婚媾等。因此，马承源先生在其主编的《中国青铜器》一书中指出：“商代到春秋时期的铭文，一般是铸成的。”

尽管金文在殷商的青铜器上也有，但那时的铭文字数很少，大多是单字，直至商末时，十几字的铭文也屈指可数。进入西周时期，随着政治、经济、征战、法制、礼仪、宗教等的发展，金文才进入了繁荣期，正如《礼记·祭统》上所云：“夫鼎有铭，铭者自名也。自名以称扬先祖之美，而明著之后世者也。”郭沫若在《两周金文辞大系图录考释》中也指出：“传世两周彝器，其有铭者已在三四千具以上，铭辞之长有几及五百字者，说者每谓足抵《尚书》一篇，然其史料价值殆有过之而无不及。”正是周代金文的大量使用，也促进了其书写技艺的提高与优化。因此，金文在整体艺术效果上，追求那种沉郁凝重、丰腴典丽之气，给人以浑厚持穆、雄健郁勃之感。所以，金文从运笔、结构、章法中都显示了比较自觉的审美追求。值得一提的是金文的线条比甲骨文要更严谨规范，似乎更讲究一种精致化，而线条的力度、气韵也更完善。这应当讲与书写的载体有直接的关系。甲骨文是镌刻在普通的龟甲兽骨上的，而金文则是铸在尊贵的青铜器上，尤其是国之重器礼器上的，从而在线条的书写、笔画的组合上，弥散出一种华美高贵之气。如果说在甲骨文时就有专业的书契者，

图2-8 大盂鼎铭文

那么在青铜时代，也应当会有专业的书铭者。从传世的青铜铭文来看，其书写的优美娴熟、其线条的精练畅达、其结构的婉约融合、其章法的布局掌控，尤其是青铜铭文书法风格的绚丽多姿，应该讲都是出于相当有功力、有造诣的专业书铭者之手，他们是青铜时代的书法家群体。如西周康王时重器大盂鼎铭文（图2—8）系长篇铭文，笔画圆健婉转而生动多变，笔画的交接处颇为浑厚，显示丰润之姿，特别是有些字的笔画采用了重捺笔，显得气势酣畅而有节奏力度。结构则疏密有致而呼应和谐，颇为严谨而又有奇崛之势，具有空间意识感。章法则纵横有列，整体的行气布白井然有序。金文的章法布白为以后书法艺术的章法开了先河，如果说先前甲骨文的章法还是一种较朦胧的追求，都么到金文则显示了自觉的审美追求。《静簋》则另有一种风姿，整体显得精致秀美，笔画线条朴茂遒劲，结构则秀逸工稳，颇为谨严，章法却相应的疏朗松动，使之产生一种开阔的空间感，形成了字形虽小而气势颇大的艺术魅力；而《散氏盘》则显得潇洒豪放，笔调恣肆纵逸，有种难以企及的稚拙天真之气，漫不经意中见内涵的精湛功力，结构则跌宕险绝，奇崛峻峭，特别是章法更是逸放和谐，严谨中寓变化，已达到了一种艺术上的极致。

马承源曾将青铜铭文的风格演变分为三期（参见《书法》1982年第二期）。早期是武、成、康、昭四世。主要有三种风格：质朴一路的如《利簋》，恣放一路的如《保卣》，凝重一路的如《大盂鼎》。中期是穆、共、懿、孝、夷五世。主要有五种风格：工整圆润一路的如《静簋》，舒松开朗一路的如《或簋》，质朴端庄一路的如《大克鼎》，纯熟遒丽一路的如《墙盘》，疏放草率一路的如《十五年趞曹鼎》。晚期是历、宣、幽三世。主要风格为中期质朴端庄、纯熟遒丽两种风格的继续和结合，代表作有《散氏盘》、《毛公鼎》、《虢季子白盘》等。其中《虢季子白盘》的笔法与结体，已经开始了向秦系文字的演变。

第六节 文学

甲骨文是我国迄今为止发现的真正意义上最早成熟的文字，其文化功能是十分重大而多方面的，我国有文字记载的历史就是以甲骨文为发端，而我国文学从最初的口头文学到书面文学的转变，也是由甲骨文来承载的。由此涉及到了一个文化发生学上的问题，即当一种文化形态产生及发展后，它将会在整个文化领域乃至社会层面产生连锁反应。当甲骨文出现后，不仅有占卜、史录、书法等的功能，亦开创了用文字创造文学作品的先河。

一、甲骨卜辞

甲骨文作为一种已成熟的文字，它的出现为以概念文字为材料、以诉诸形象思维为手段的艺术样式——书面文学的产生提供了物态化的最初表现形式。尽管甲骨文时期的文学从严格意义上讲还只是文学的滥觞，但甲骨文所具有的形、音、义三个文字要素，对最初的文学创作还是有重要的作用。因此，一些较生动的卜辞，大都文字简约、内容较丰富，而且注意了音节韵律。甲骨卜辞的字数都较短，少则几个字，最长则一百多字，但在这些有限的文字容量里，都已显露了一些较有文学色彩的记叙。如："今夕奏舞，㞢（有）从雨"（《殷虚书契》卷三，二十四叶，三片），文字生动，有时间有内容，而且颇有场景气氛。又如："今日雨，其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？"（《卜辞通纂》三七五）意谓今日要下雨，雨从西、东、北、南四方哪一方来？不仅叙述自然，洋溢着生活气氛，而且语句流畅，采用了简单的排比形式，读来音节铿锵，朗朗上口，具有歌谣的韵味。这为以后诗歌的对偶格律化及散文的句式排比化，奠定了最初的基点。

二、《周易》中的易卦爻辞

甲骨卜辞后，是《周易》中的易卦爻辞。《周易》是我们华夏文明中很古老的典籍，它虽是在八卦基础上形成的，是一部用于占卜之书，但在其“设卦、观象、系辞”的过程中，却蕴含了先民认识世界的方法和智慧，如《革》卦的《彖传》中提出：“天地革而四时成，汤武革命，顺乎天而应乎人。”因此，其性质虽然是巫史社会文化的积淀，但对整个华夏文明产生了相当广泛而深远的影响，从而成为一专门的学问。历史地看，甲骨卜辞形式较为简单，而易卦爻辞却有一套程序与形式，而且在某些方面具有朴素的辩证思想。甲骨卜辞大都是占卜之际所写，因此时间较为紧迫，而易卦爻辞则是收集了流传较久的、具有相当所谓灵验性的征兆辞句。因此，从易卦爻辞所反映的社会风貌来看，要比甲骨卜辞丰富些、深刻些，从易卦爻辞所显示的文学色彩来看，也要比甲骨卜辞优美些、强烈些。可以说易卦爻辞是甲骨卜辞的进一步发展与完善，是巫史卜辞文学的较高级形态，为过渡到《诗经》作好了充分的文学铺垫和创作准备。

易卦爻辞中收录了一些民间歌谣，其韵律或形式已接近诗歌，成为诗歌的雏形。如《屯·六二》“屯如邅如，乘马班如。匪寇婚媾”。虽然仅寥寥十二个字，但却有一定的情节性及形象性，男子雄赳赳地骑着马到女郎家中，起初还以为是闯进了强盗匪寇，但等女郎被他抢走了，才知是一场抢婚。构思严谨，用词精当，而且韵律畅达，颇有诗意。特别是最后两句，可谓是言简意明而有跌宕之势，带有情感的剧烈变化，翻成现在的话就是：“啊！是匪盗。呀！原来是抢婚。”洋溢出鲜活的生活情趣和酣畅的幽默感。虽然句中没有直接的心理描写，但通过这个突变的过程，将人物心中的惊悸骚动凸显了出来。这种简练而富有动感的描写在易卦爻辞中是颇多的，如《中孚·六三》“得敌，或鼓、或罢，或泣、或歌。”极为简短的十个字，描写了作战胜利凯旋回归后，

各种欢乐的场面，或打鼓喜庆，或小憩歇息，或激动流泪，或开怀歌唱，场面生动而气氛热烈，既是一首凝练传神的短歌，又如一篇精干优美的散文小品，颇有场景感和造型性，十分耐人寻味。又如《中孚·九三》中的“鸣鹤在阴，其子和之。我有好爵，吾与尔靡之。”诗中所用的比兴法，亦为以后诗歌创作的比兴提供了借鉴。从中可见，以后诗歌常用的一些艺术手法在易卦爻辞中已有先例可寻。《周易》除了其文学价值外，对传统的美学思想、人文理念乃至儒道禅学等均有相当的影响。

三、《尚书》

《尚书》是我国第一部记叙文和议论文的合集，是“上古帝王之书”（《论衡·正说》）。《尚书》先前有百篇，《汉书·艺文志》载：“上断于尧，下讫于秦，凡百篇，而为之序”。秦始皇焚书后，汉初搜集到了二十九篇，但其中《秦誓》后又遗失，故仅存二十八篇。《尚书》主要分虞、夏、商、周四部分，书中基本上是一些誓辞、文告、演讲及记述事情。由于历史的久远，对《尚书》真伪各有不同之说，一般人认为古文《尚书》是伪造，今文《尚书》有一些可信性，但其中某些篇章亦有伪作之痕迹。但在一些较可信的部分中，的确显示了相应的史料价值与文学价值。如《尚书》中《商书》有《盘庚》三篇，是盘庚为迁都到殷之事，对贵族与民众所作的演讲。三篇演讲都颇具文采，条理清晰，情理并茂，特别是某些譬喻，形象贴切而内蕴哲理，而且从层次来讲，也是层层推进，带有一定的逻辑性。如“若乘舟，汝弗济，臭厥载。尔忱不属，惟胥以沈。”意即如乘船，你们上去后不解缆绳，岂不是坐待船烂朽掉！如果是这样，不但你们自己要沉没，而且连我也要沉没。又如“若火之燎于原，不可向迩，其犹可扑灭？”意即当小火苗变成燎原大火后，已不可能扑灭了，以此来劝告他的臣下不要煽动民众来闹事反对迁都。而三篇演讲文辞详

略得当，结构严谨，显示了一定的文学技巧和功力。尽管《盘庚》可能有周初时史官的润色，但应当说还是较多地保存了原来的面貌。而《周书》中的《大诰》、《洛诰》等，其文笔与《盘庚》较接近，有着应承关系，我们不妨把《盘庚》、《大诰》中各摘一段，以作比较：

盘庚作，惟涉河以民迁。乃话民之弗率，诞告用亶。其有众咸造，勿亵在王庭。盘庚乃登，进厥民。曰："明听朕言，无荒失朕命！呜呼！古我前后，罔不惟民之承保。后胥慼鲜，以不浮于天时。殷降大虐，先王不怀厥攸作，视民利用迁。汝曷弗念我古后之闻？承汝俾汝惟喜康共，非汝有咎比于罚。予若吁怀兹新邑，亦惟汝故，以丕从厥志？今予将试以汝迁，安定厥邦。汝不忧朕心之攸困，乃咸大不宣乃心，钦念以忱动予一人。尔惟自鞠自苦，若乘舟，汝弗济，臭厥载。尔忱不属，惟胥以沉。不其或稽，自怒曷瘳？汝不谋长以思乃灾，汝诞劝忧。今其有今罔后，汝何生在上？

王若曰：猷！大诰尔多邦，越尔御事。弗吊，天降割于我家，不少延。洪惟我幼冲人，嗣无疆大历服。弗造哲，迪民康，矧曰其有能格知天命！已，予惟小子，若涉渊水，予惟往求朕攸济。敷贲敷前人受命，兹不忘大功。予不敢闭于天降威。用宁王遗我大宝龟，绍天明。即命曰：有大艰于西土，西土人亦不静。越兹蠢。殷小腆。诞敢纪其叙。天降威，知我国有疵，民不康，曰：予复反鄙我周邦。

其叙述方法，结构层次，用词遣句及至比喻形容都是颇具散文化的，特别是口语化的运用，情感性的渲染及主题思想的突出，都相当生动细腻而情理并茂。而《顾命》一篇记事文，其场景描写之清晰，层次之丰富，已达到了较高的散文水平。因此，《尚书》的总体文学特征，亦可算作是我国古代散文的发端。尽管《尚书》中有些篇章奇谲晦涩，古奥难解，读起来亦佶屈聱牙，但这却是客观地反映了古代先民的文字表达方式。

第七节 音乐

1950年在河南安阳武官村殷代墓的发掘中，在墓主椁室的西侧发现有24具年轻女性的骨架，随葬物品有乐器和小铜戈，据考古学家推断，这些女性是殉葬的“女乐”，从中可见音乐在商代已有了相当的发展。在商、周社会文化艺术的环境中，巫史在进行占卜、祭祀时，常要用载歌载舞的音乐形式来配合，尽管这种音乐活动是为奴隶主贵族的宗教祭祀或巫术礼仪服务的，但在当时毕竟在客观上促进了奴隶社会音乐艺术的发展。

一、巫人与舞蹈

如果说原始歌舞音乐是原始图腾的组成部分，那么奴隶社会的歌舞音乐与当时的占卜、祭祀也有着密切的关系。汉许慎在《说文解字》中对“巫”的解释即是“女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞形。”从文字形义学原理中可见巫与舞是相通的，当巫史在进行占卜、祭祀时，常常是随着音乐节奏在唱歌跳舞，以增加巫术礼仪的神秘性，从而显示与上帝鬼神之间的沟通。《尚书·伊训》中亦云：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”在甲骨文中就有“雩舞”、“奏舞”等的记载。如“雩舞”最早是原始社会求雨时所跳的一种歌舞，而奴隶主贵族祈求农事丰收也用此求上帝鬼神赐雨。巫人歌舞，正是出于巫术礼仪的需要，因而是狂放热烈而酣歌漫舞的，无论是出生、避邪、狩猎、驱病乃至婚媾、分娩等，都有巫人歌舞的出现。正如隆阴培、徐尔充在《舞蹈艺术概论》中所说：“我国古代的‘巫’人，从某种意义上也可以说就是最早的专业舞蹈家，是掌握占卜而兼舞蹈艺术的人，他们以舞蹈为手段来降神、降雨，为人们去灾、逐疫。”另一方面，奴隶主贵族为了纪念讴歌武力征伐的胜利及君主开国的功绩，

也常常编排些歌舞，如商朝较著名的有“濩舞”，就是为纪念成汤王讨伐桀王的功绩而创作的。

周代比商代更为注重礼乐，并使礼乐上升为国家制度化。制礼作以乐，“礼乐相须为用，礼非乐不行，乐非礼不举。”（《通志·乐略·乐府总序》）为此，《礼记·乐记》中明确指出：“礼以道其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也。”从中可见，周代的礼乐作为一种国家意识，其行使的好坏，是直接与国家的兴亡承废相关联的。周朝最著名的是“大武”，主题是反映武王讨纣的胜利，结构完整，场面宏大，共分六段（六成），每段都有歌唱，已有曲式设计与乐队伴奏，已具备了舞剧的雏形，每段都有歌唱，其歌词即是《诗经·周颂》。如第一段一开始就是以鼓声为前奏，然后是头戴冠冕，手持朱盾玉斧的舞者雄赳赳地出场，肃立歌唱：“於铄王师，遵养时晦；时纯熙矣，是用大介。”随后舞者连顿三足，表现武王伐纣的战士开始出征。第二段是激烈的征战，“发扬蹈厉，大（太）公之志也。”消灭了殷纣。第三段是胜利凯旋后，又向南方进军。第四段是南方统一于周，万邦来朝，“时周之命。”第五段是周公、召公各在左右，以辅武王治理天下，国泰民安。此段在音乐上用高亢激越的“乱”来营造高潮的气氛。第六段是舞队重新组合，阵容壮观，齐颂周王的文治武功，“六成复缀，以崇天子。”《大武》的上演，标志着奴隶社会宫廷歌舞艺术已达到了相当规模与水平。由于周朝十分崇“礼”，因此周朝的音乐常常根据统治者的等级来配备，如乐队的编制排列、舞队的人数等都有严格的区分，由此而建立了中国古代第一个宫廷雅乐体系，并建立了专门的乐舞教育机构，分为行政、教学、表演三部分。

二、商周主要的歌舞类型

奴隶社会由于生产力的发展，社会化的分工日趋于精细，除

了农业奴隶、手工奴隶等，亦出现乐舞奴隶，而且数量为数不少，如《墨子·非乐上》就指责了奴隶社会第一个统治者夏启以“万舞翼翼”，来满足于个人的寻欢作乐。而《管子·重甲》亦记载了桀有“女乐”三万，“昔者桀之时，女乐三万人，端噪晨乐闻于三衢。”商纣的宫廷中，也常常举行规模盛大的歌舞演出，“以巨为美，以众为观。”（《吕氏春秋·仲夏纪·侈乐》）商周音乐就整体来看，主要有几个类型：1. 六代舞——大型歌舞。六代舞传说是周公旦摄政期间所制定的一套礼乐制度，系继承集中了商朝、周初的乐舞编制而成，据《周礼·春官·大司乐》所载“六代舞”是：“舞《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”《云门大卷》是黄帝时的，以祀天神。《大咸》是尧时的，以祭地示。《大韶》是舜时的，以祀四望。《大夏》是禹时的，以祭山川。《大濩》是商时的，以享先妣。《大武》是周时的，以享先祖。2. 六小舞——小型歌舞。这是周代用来教育贵族少年的课程。“六小舞”包括《帗舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》等。《帗舞》是舞蹈者手拿五彩丝织带子而得名。《羽舞》是舞蹈者手拿半分开的鸟羽而得名。《皇舞》是舞蹈者戴羽帽，穿羽衣，执五彩羽而舞。《旄舞》则是执牦牛尾舞之。《干舞》即手持盾牌跳舞。《人舞》即长袖舞。3. 散乐——民间乐舞。流传在社会上的各种形式的民间音乐舞蹈，不属于宫廷音乐歌舞的范围。4. 四夷之乐，其他部族乐舞。值得提出的是大量音乐奴隶的演出实践，为整个商、周音乐歌舞艺术的提高提供了坚实的社会基础。尽管这些音乐奴隶的生活极其悲惨，在奴隶主贵族眼中他们只是供自己享乐的工具，时常惨遭杀戮殉葬，但音乐奴隶为原始社会音乐歌舞艺术所作出的贡献却是巨大的。

三、演奏乐器及八音、五声说

商周奴隶制时代的乐器无论在数量上、质量上均有发展。特

别是由于青铜器铸造工艺的精良，为许多打击乐器的制造提供了极大的便利。如商代的钟大都为青铜铸造，常是三个编成一组，又称为编钟。其中单独的钟又称为大铙。在殷代王室墓葬妣辛墓中发现有五只一套的编钟，根据所测音阶已构成四声音阶序列。磬亦是一种打击乐，常用石制成，也可成套编磬。在河南安阳武官村商代大墓出土的“虎纹石磬”，长84厘米，高42厘米，不仅制造精美，雕刻细腻，线纹虎形生动威严，具有很高的工艺水平，而且音阶清淳而高亢。磬在古代颇受推崇。钟磬之乐被尊为金石之声，乃为天籁。在河南安阳西北岗商代大墓中出土的还有木腔蟒皮鼓，但已经朽烂，但可见鼓的制作已比原始社会先进得多。商朝的吹奏乐器有埙，已有五个按音孔。龠也已有三根竹管组成。另外还有笙、竽等。

据史书记载周朝的乐器已达70多种，并以乐器制作的材料分为八音：金，如钟等。石，如磬等。土，如埙等。革，如鼓等。丝，如琴等。木，如柷等。匏，如笙等。竹，如龠等。从乐器系列来看，已有了管乐器、打击乐器及弦乐器。再结合大型乐舞《大武》的演出实际来看，乐队的组合已比较完整，而且亦注意到歌唱与乐队排列层次的音响效果。从音乐歌舞的演出到乐器的系列化发展，都为音乐理论的出现奠定了基础，正是在这种情况下，周朝开始出现了较有系统的音乐理论，即宫、商、角、徵、羽五声的确立。

五声的名称最早见于周景王和伶州鸠的问答，以后在《管子·地员篇》中有较详细的记载：“凡听徵，如负豕，觉而骇；凡听羽，如鸣马在野；凡听宫，如牛鸣窌中；凡听商，如离群羊；凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。凡将起五音凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足，以是生商。有三分而复于其所，以是生羽。有三分去其乘，适足，以是成角。”这即是我国古代著名的“三分损益法”，又称“五度相

生法”。就是在弦上欲求一已知音的上方五度音，可就发出该音的弦长减去三分之一；欲求其下方四度音，则加三分之一。例如发出宫音弦长的数值为3，则4为其下方四度音（徵音）的数值，而其上方五度音（徵音）的数值为2。在五声的基础上后又逐渐发展为七音，即增加变宫和变徵。五声而外，还有十二律，即律吕，其次序是：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑冼、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。十二律有时又称“正律”，乃对其半律（高八度各律）与倍律（低八度各律）而言。正是周朝的礼乐上升到了国家制度的层面，因此，其演奏的水平及音乐的理论已趋于相当的水平。特别值得指出的是，我国周代所出现的五声音阶，要比欧洲毕达哥拉斯奠定的五声音阶要早得多，即以《管子》著作者管仲生卒的年代（约公元前725－公元前625）来推算，也要比毕达哥拉斯早一百四十多年，可见我国的音乐理论发展有着悠久的历史，从而验证了我们华夏民族在音乐艺术上的早熟。

第三章
春秋战国艺术

春秋战国时代特征是：既充满着血与火的交战。又洋溢着勃发的社会生机。正是在这个时代背景下，春秋战国的文化艺术形成了绚丽多彩、蔚然大观的局面。而这一切除了社会经济的发展为文化艺术的发展奠定了物质基础外，当时那种“百家争鸣”的文化环境也起了重要的作用。

尽管这个时代的文化时空已远离我们两千多年了，但它的绚美瑰丽，至今依然流光溢彩。“诸子百家”所迸发的思想光芒，所贡献的睿智创意，“士志于道”所担当的社会关怀与文化认知能力，他们是当时的知识精英，从而使那个时代充满了活力与生机。还有那个风尘仆仆周游列国的孔子，那个逍遥遨游于尘世之外的庄子，他们不仅奠定了华夏民族的文化结构，而且塑造了互补代偿的精神心理模式。而此时《诗经》的清新，《离骚》的浪漫，帛画的旖旎，漆器的华贵，石鼓文的雄浑，乃至一方方古玺印的奇逸，都令人赞叹不已。还有那伯牙高山流水的琴曲，优孟衣冠的表演，都构成了永恒的话题。

第一节 概说

周平王迁都雒邑（洛阳）以后，史称东周，自此开始了春秋与战国两个历史阶段。史学界对春秋与战国的划分历来不尽相同，但一般是将周平王东迁（公元前770）至周威烈王二十三年（公元前403）韩、赵、魏三家分晋称为春秋。自公元前403年到秦统一六国（公元前221）为战国。

由于周平王本人就是由各路诸侯们拥立而登上王位的，所以自东迁后，王室势力衰弱的趋势日益加剧，对各路诸侯更不能发号施令，甚至从政治、经济上还不得不依靠强大的诸侯来维持残局。与周王室急剧衰弱相对应的一面就是各诸侯国之间的争霸竞争。当时约有140多个大小诸侯国，经过连年不断、此起彼伏的争霸战争后，终于形成了著名的“春秋五霸”，即齐桓公、晋文公、秦穆公、宋襄公、楚庄王。值得一提的是“五霸”的崛起都经过了不同程度的改革。如春秋时期首先称霸的齐桓公就是任用管仲为相，进行了三项重大的改革，一是“案田而税”；二是“作内政而寄军令”；三是“士农工商分居”。这三项改革涉及了农业、军事与士农工商，从而使齐国的国势较快地强大起来。又如晋文公则在大臣狐偃、贾佗的协助下，进行了“轻关易道，通商宽农，懋穑劝分，省用足财”及“赋职任能”等的改革，使政治、经济以及用人政策都得到了改善，较早地也进入了称霸的行列。“春秋五霸”在当时的各诸侯国中，有着举足轻重的影响。历史常有惊人的相似之处，到了战国时期，“七雄”的形成，也是经过各自不同的改革变法运动而崛起的，“七雄”即秦、楚、齐、魏、赵、韩、燕。如战国时期最早的改革活动，就是由魏国的李悝发起的，他从选贤任能、削弱世卿世禄制度入手，主张奖罚分明，同时提出要“尽地力”（以提高农业生产效率）及“善平籴”（由国家来调节平抑粮价），并著了《法经》，

以进行法治。楚国吴起进行的改革亦与李悝有相似之处，即废除贵族特权，任用贤能，同时明法审令，裁汰冗员。而在战国七雄的改革变法中，以秦国的商鞅变法较为彻底，也较系统而深刻。商鞅变法共分二次进行，从土地所有制、政治制度、经济发展、军队建设等各方面进行了改革，使原来国势很弱的秦国一跃而成为战国七雄中颇有实力的强国，最终为秦始皇统一六国而作好了准备。

尽管春秋战国是个风云激荡、战争频繁的动乱时代，然而它又是一个改革变法、除旧布新、充满活力的时代。在这个特定的历史背景中，奴隶制已无可奈何地衰弱崩溃，封建制正逐步地形成发展与确立壮大，从而建立了一种新型的生产关系，使我国由奴隶社会进入了封建社会，由青铜时代进入了铁器时代。正是由于铁器铸造的发展，铁器工具的普遍使用，使农业耕作效率得到了极大的提高，也为手工业技术改革提供了方便。另外，由于牛耕的使用，荒地的开垦，水利的兴修，使农业经济得到了很大的发展。正是当时作为社会经济主体的农业经济的繁荣，从而为手工业、商业乃至城市经济的发展提供了良好的社会条件。各国都有自己的商业城市，有的还颇有规模，如齐国的临淄据《战国策·齐策》载："临淄之中七万户。……临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，击筑弹琴，斗鸡走犬，六博蹋鞠者；临淄之途，车毂击，人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗如雨；家敦而富，志高而扬。"在这幅如此繁华的城市生活图中，已生动地反映了平民的文化娱乐及体育活动，其艺术氛围是如此浓郁，其市井风情是如此多彩，其民间情绪是如此畅朗。而这都是以经济的发展、社会的富庶为基础的。如当时社会上有一批大商人，他们凭借着雄厚的财力参与政治，以至郑桓公还和商人订立了"尔无我叛，我无强贾"（《左传·昭公十八年》）的盟约。金属货币开始代替了原来的海贝货币，各国开始铸造不同形态的货币，如韩、赵、魏三国货币主要是铲形的"布"，齐、燕两国主要用刀形币，秦使用圆钱等，而货币的大量流通，正是商业繁荣的标记。

综上所述，可见春秋战国时代特征是：既充满着血与火的交战，又洋溢着勃发的社会生机。正是在这个时代背景上，春秋战国的文化艺术形成了绚丽多彩、蔚然大观的局面。而这一切除了社会经济的发展为文化艺术的发展奠定了物质基础外，当时那种“百家争鸣”的文化环境也起了重要的作用。春秋战国时代由于社会的巨大变动，各阶级、各阶层之间都涌现出了代表各自利益的思想家或学者，即“诸子百家”，他们对社会各个方面提出了自己的哲学观点，活跃了思想学术领域及文化艺术领域，形成了一个充满活力的“百家争鸣”局面。参加争鸣的各派主要由儒、道、法、墨、名、阴阳、兵、纵横、农、杂等各家。这是我国封建制度刚刚形成，地主阶级作为一个新兴的阶级刚登上政治舞台后所提供的一个思想文化时空。一大批“士”阶层的迅速崛起，他们“朝为布衣，夕为卿相”，对社会政治、经济、教育、军事、法律、文化、艺术等广泛参与。《说文解字》云：“士，事也。数始于一，终于十，从一十。”孔子曰：“推十合一为士。”段玉裁注曰：“引申之，凡能事其事者称士。”《白虎通义》曰：“士者事也，任事之称也。故《传》曰：‘通古今，辨然否，谓之士’。”可见“士”需要社会担当精神与文化认知能力，他们是当时的知识精英。因此，孔子在《论语·里仁》中说：“士志于道”，“所以中国知识分子阶层刚刚出现在历史舞台上的时候，孔子便已努力给它贯注一种理想主义的精神，要求它的每一个分子——士——都能超越他自己个体和群体的利害得失，而发展对整个社会的深厚关怀。这是一种近乎宗教信仰的精神。”（余英时《士与中国文化》）尤其是如孔子这样的思想巨人，文化宗师的奉献精神，使那个时代具有了强劲的文化原创力，从而形成了一个灿烂的文化高潮。这对封建文化的主体确立，对整个华夏文化的今后发展，都产生了历史性的影响。

第二节 绘画

春秋战国的绘画随着封建制的建立，出现了具有时代性的转变和整体性的提升。从纵向方面来看，有着较坚实的传统基础，远在原始社会的彩陶绘制、奴隶社会的青铜纹饰等在绘画的观念、方法、形式上都为春秋战国的绘画提供了十分丰厚的艺术养料。从横向方面来看，有着较活跃的文化思想，由于百家争鸣的时代环境，儒家、道家等学派美学观念的建立，形式与内容、真与善、情与理等审美意识的活动，为春秋战国的绘画提供了较为深刻的思想内容。

一、壁画

壁画、帛画、漆画等在春秋战国时期得到了较大的发展。特别是一些壁画的规模颇为宏大，表现内容也很丰富，王逸在《楚辞章句》中为屈原所作《天问》序中曾说："楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮谲诡，及古贤圣怪物行事。"并讲屈原"周流罢倦，休息其下。仰见图画，因书其壁，何而问之，以渫愤懑，舒泻愁思。"从大诗人屈原一连发出的170多个问题中，可见此壁画场面的开阔，内容的丰富，情景的生动，想象的奇谲，构思的完整。当时，也出现了画家群体，称为"画史"，而非像以前那样称为"画工"，可见画家社会地位的提高，如《庄子·外篇·田子方》所载，宋国当时已有专业"画史"，以供统治者御用，"宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半；有一史后至者，儃儃然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，裸。君曰：'可矣，是真画者也'。"此位画家是颇有气质的，他对国君并没有阿谀逢承，而是略作一揖之后便回到自己的住处，"解衣盘礴"，挥洒自如地作画。春秋战国时的

壁画已开始注意写实性，并善于刻画特征，如《孔子家语》中载："孔子观乎明堂，睹四门牖，有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧扆，南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：'此周之所以盛也。'"孔子在东周明堂所见到的这幅壁画，不仅刻画了尧舜纣各有善恶的面容，而且给人以王朝必废之告诫，而周公相成王却颇有气势，"南面以朝诸侯"，为此孔子而留连徘徊，感慨地说"此周之所以盛也"。难怪孔子曾说"郁郁乎文哉，吾从周"了。从中可见这幅历史题材的壁画其容量是丰富的，图画是写实的，唯其如此才能产生使孔圣人都徘徊再三的艺术效果。从中可见绘画在当时的社会意义和人文作用，而画家的创作能力及题材把握也达到了较高的水平。另外，此时绘画的表现手法也趋于多样化，据《韩非子·外储说左上》记载有位画家用了三年的时间为周君画荚，周君初看几乎看不出画了些什么，后在强烈的光线下，便"望见其状，尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具"。可见此幅画已注意了色彩形象与光线投视之间的辩证效果，可能已具有某种平面立体感。

综上所述，可见壁画在春秋战国时代已有了艺术上的整体性提高，但由于壁画一般不易保存，因此，我们只能从古籍记载、历史文献中来略作管窥。可是我们从中却可以发现绘画艺术史上的一个重要转变，即绘画已从原始社会、奴隶社会依附于工艺品中独立了出来，开始走上了独立发展的道路，也就是绘画本体化的确立和艺术化的走向。从而体现了绘画的主体意识日趋觉醒，展示了绘画的表现方法日趋完善，使之能承载较大规模，较大场面的壁画创作，从而为以后各种画种的衍变、各种方法的创新开辟了通道。所以，绘画从彩陶、青铜器等工艺品载体中走出来后，终于寻找到了真正意义上的、适应绘画艺术的物态化形成——壁画、帛画，直至发展到绢画、纸画等。



图3-1 龙凤人物图

二、帛画

春秋战国时的壁画由于历经沧桑、风雨剥蚀，我们今天已难以见到，但春秋战国时的帛画，却先后在一些墓中出土，为人们展现了绮丽的风采。如1942年在湖南长沙陈家大山楚墓中出土的一幅帛画《龙凤人物图》（图3-1），想象丰富、构图严谨、形象生动，是我国迄今发现的最早的一幅独立而完整的绘画之一。整幅画高约31.2厘米，宽约23.2厘米，画中以一发髻后挽、细腰、侧面的妇女为主角，她两手前伸弯曲作合掌状，身穿白带束腰的曳地长衣。妇人头上左部，画有一只凤鸟，而凤鸟前还有一条一足的夔龙，与凤鸟相对峙。整幅画纯用墨线勾勒，笔调质朴而流畅，人物形象颇具写实性，在妇女的唇上和衣袖上，还依稀可见略施朱色，表现手法较为细腻而传神，而且在章法上，以妇女为重心，龙凤腾飞于上，虚实呼应而疏密有致。妇女虽为侧面，但眉目安详，似在遐思，又似在祈祷。关于这幅帛画的主题内容，众说不一。有人认为画中的妇女就是一“女巫”，她正在为墓中的死者祝福，以使死者能随着龙凤进入天堂。有人认为画中妇女就是墓主的像，妇人头上的龙凤，正把她引向上天，同时，也祈求龙凤的保护。而郭沫若在《关于晚周帛画的考察》一文中，把凤鸟作为善灵的代表，夔龙作为恶灵的代表，它们正进行着交战，而最后是凤鸟得胜，而画中妇女作为“一位好心肠的女子，在幻想中祝祷着；经过斗争的生命的胜利，和平的胜利……这是善灵战胜了恶灵，生命战胜了死亡，和平战胜了灾难。这是生命胜利的歌颂，和平胜利的歌颂。”郭沫若在1961年冬给王伯敏的信中，亦附了关于这幅帛画的一首诗：“长沙帛画图，灵凤斗恶奴。善者何矫健，至今德不孤。”郭沫若的解释似乎太诗意化、浪漫化了。实际上根据帛画从墓中出土这一客观事实来考虑，此幅帛画较真实的内蕴，可能就是死者祈求龙凤的保佑，并引导她上天。但无论何种解释，此幅帛画的艺术价值是不容怀疑的。

任何一种艺术现象往往有着内在的互相联系，如果说《龙凤

人物图》帛画是以女子为主角的话，那么另一幅帛画《御龙图》则以男子为主角，而且亦是于1973年从长沙子弹库楚墓出土，即两幅帛画都是创作于战国时代的楚国。此幅画高37.5厘米，宽28厘米，表现手法与《龙凤人物图》基本相同，也是用墨线勾勒，线条畅达熟练。敷色手法似为平涂与渲染，因而与构图颇为和谐，人物亦用少量色彩，有的部分还用了金白粉彩，从而比《龙凤人物图》显得更为典雅富丽而精湛生动。此幅《御龙图》画面层次丰富，湖南省博物馆《新发现的长沙战国墓帛画》一文中有较详尽的介绍："画的正中为一有须的男子，侧身直立，手执缰绳，驾驭着一条巨龙。龙头高昂，龙尾翘起，龙身平伏，略呈一舟形。在龙尾上站着一鹤，圆目长喙，昂首仰天，人头上方为舆盖，三条飘带随风拂动。画幅左一角为一鲤鱼，画幅中舆盖飘带，人物衣着飘带和龙颈所系缰绳飘带拂动方向一致，都是自左向右，表现了风动的方向，反映了画家状物的细致精确。而所绘图像，除鹤首向右上方，其余人、龙、鱼都是朝向左方，表现了行进的方向。整个帛画的内容应为乘龙升天的形象，反映了战国时盛行的神仙思想。"《御龙图》的立意和《龙凤人物图》的立意是一样的，也是祈求龙的保护，并能把死者的灵魂载入上天。所不同是《御龙图》中的男子是驾龙，似乎更为主观能动些。而此幅帛画线条运用的精练性、人物刻画的细腻性、笔法展示的气势性、内涵意蕴的丰富性等，都凸显了高度的概括力与想象力，比《龙凤人物图》有更大的提高，也为今后的绘画发展提供了无限宽广的前景，我们应从这一点上来认识这两幅帛画在绘画艺术发展史上的意义与地位。即从艺术发生学上来考察，这两幅帛画的创作意图是属于"铭旌"。但它表现的主题立意、思想内涵乃至巫术礼仪都是很有历史认知价值的。再从绘画创作学上来分析，这两幅帛画对线条的表现，其精到洗练、气势力度、节奏韵味，已是颇有功力。另外如构图的层次脉络、造型的变化概括、明暗的对比反差、色

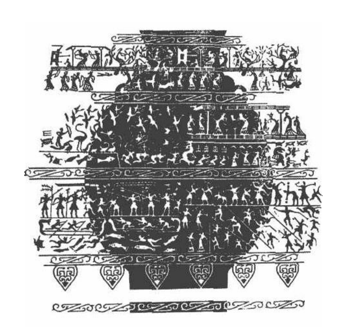


图3-2 水陆攻战纹鉴展开图

彩的敷抹晕染、人物的情感刻画等，都达到了极高的水平。

三、青铜器绘画

正是由于绘画在春秋战国获得了独立的艺术发展，因此这种整体性的提高，对附丽于工艺品上的绘画亦有很大的促进，使工艺品上的绘画更为精湛生动、手法多变、想象丰富。如故宫博物院所藏的战国时著名的《宴乐渔猎攻占纹壶》，壶身上的图案共有四组组成，人物众多，各类鸟兽鱼树等与房屋、人物有机组合成一体，反映了狩猎、宴乐及水陆战争的场面，颇有生活气息，绘画手法亦是写实的。这类图像青铜器在春秋战国时的制作已蔚然成风，因此出了不少精品。如河南汲县山彪镇战国墓出土的《水陆攻战纹鉴》，四川成都百花潭出土的《采桑宴乐攻战纹壶》等，无论构图、表现手法、题材内容，基本上是同一风格的，大都是以图像进行组合，绘制精巧细腻，人物动态多变而传神，各种内容表现得层次丰富，颇有场景感，带有一定的叙事性和纪念性。即在这些青铜器绘画中，已蕴含了相应的历史事件及社会内容。马承源在其主编的《中国青铜器》一书中，曾认为："人物画像是用写实的手段描绘出当时贵族的社会生活和勇猛作战的场面，这类纹饰在青铜器上出现较晚，已经初步摆脱了规律化的对称图案，而是用流畅的线条，结合绘画和雕刻手法，描绘出各种动景。如宴乐、弋射、采桑、狩猎等活动，还有徒兵搏斗、攻城、水战等战争场面。这一些用绘画形式表现的画像，是以后绘画艺术的先驱。"

如《水陆攻战纹鉴》（图 3–2）就将格杀、射击、毙敌、击鼓、划船、犒赏等众多场面都栩栩如生地展现了出来，颇有组画的性质，气氛浓烈、场景生动，甚至将船下的游鱼都绘制了出来，形成了典型的水陆攻战环境。而《采桑宴乐攻战纹壶》，是这类绘图中的代表作，整个壶身的画面分三组，第一组是采桑与竞射，弥散着浓烈的生活气息，场景是明快而有情趣的。第二组是矰射与宴乐，载歌

载舞的宴庆，矰射者形态婀娜，柔美多姿，似在宴庆上表演，而且也刻画了敲钟击鼓者的身姿，可谓是一派歌舞升平之气象。而第三组的水陆攻战，则交织着刀光戟影，面对面的格斗、射杀，有人已倒下毙命，而摇船者的动作亦十分激烈，从而增添了惊险的鏖战气氛。纵观这个时期的青铜壶、鉴之类的绘制，不仅绘画的手法、技巧已日臻丰富、生动、精湛，而且具有强烈的现实主义的气氛，有一种“理性主义”的精神显示，这是绘画艺术创作观上的进步表现，而此种绘画手法又为以后汉画像石及版画等开了先河。

四、漆器绘画

我国原始先民对于漆器的使用，早在新石器时代就开始了，河姆度遗址中曾有一个上过漆的木碗。商周时，漆器已在王室诸候中较多地使用，其制作工艺也随之提高。而漆器工艺在战国时得到了很大的发展，并形成了专门的手工业部门。漆器上的彩绘可以发挥用笔运毫的特点，因而绘制优美精致，笔触流畅生动，已显示了十分高超的绘画技巧，因此人们又把漆器工艺品上的彩绘称为“漆画”。从河南信阳、湖南长沙、湖北江陵等地曾先后出土大量精美的战国时代漆器工艺品中，可见漆器绘画题材之丰富、技法之多样，既有反映现实生活的狩猎、歌舞、出巡、奏乐、射杀、宴庆等，又有传统的神话传说、夔龙、凤鸟、鹿、几何纹饰等。绘画方法既有较写实的线描，又带有变形、抽象的装饰风格。从中可见漆器绘画有两个显著的特征，一是漆画正处在一个绘画艺术发展史上的承前启后期，先前的彩陶纹饰、青铜纹饰可供借鉴与参照，而春秋战国时绘画已趋独立发展的样式——壁画、帛画，也为漆画拓宽了艺术表现领域。二是由于漆画自身的因素，即漆画可以充分发挥运用毛笔绘制的优势，同时亦可运用漆的各种色彩，从而使漆画的线条与色彩都具有较强的表现力。正是在这个背景上，漆器绘画才达到了时代的应有高度。

战国漆器绘画中较有影响的代表作有1941年在湖南长沙黄土岭战国墓中出土的《歌舞人物奁》，整个器形精美华丽，做工考究。奁的器身中间画有一组歌舞人物，几名贵妇人正端坐在厅堂内，观看着纤腰长裙的女子挥袖而舞，场景优美而典雅，反映了上层贵族生活的奢华。另外，还有1952年在湖南长沙颜家岭出土的《狩猎纹漆奁》和河南信阳长台关楚墓中出土的《人物漆瑟》。从《狩猎纹漆奁》的展开图上，可见其艺术特点是绘画与装饰纹相结合，互为映衬。三条纹饰是便化的草蔓叶卷纹，绘制十分精细而严谨，颇有空间装饰效果，线条颇为流畅秀丽。而夹在三条纹饰中的两组绘画，却很有场景性地刻画了狩猎过程。第一组绘画中以一粗暴倔强的野牛为对象，它正在一棵树后弓首仰角以作冲抵状，而一猎人正弯伏在地，手持犀利的长戟，一场惊险的交战一触即发，而另一猎人正隐蔽树后，下蹲拉弓欲作射击，在射击猎人的身后，一只猎犬和一野猪正摆开架势，似欲撕咬。整个狩猎画面的精彩之处就是将一种鏖战前的相互对峙气氛表现了出来，从而给人以丰富的想象，引人入胜。如果这组画仅是表现了狩猎的胜利，猎人获得了猎物，那就显得平淡无奇了。第二组绘画的场景气氛相对地讲没有那么紧张，一条猎犬在追逐着一只野鹿，一位老人正牵着一只小猴子在走着，旁边两只仙鹤正在悠然的觅食，一只长尾卷曲的凤鸟正疾迅地奔来，似欲与鹤一起争食，可见古代狩猎对那些象征着吉祥、长寿的鸟类还是不伤害的。唯其如此，这些鸟类在剑拔弩张的场景中显得那么安然。两组画面的绘制都很生动而传神，尽管所画人物及动物都较小，但形态刻画准确，有强烈的动态感，绘画技巧是很讲究的。《人物漆瑟》出土时已经破损不全，但依然可见图画内容之丰富，有着各种形态的神话人物与各种变形的飞鸟走兽，场面有舞蹈奏乐、射猎出巡乃至烹调餐饮等，想象丰富而浪漫，可谓是天上人间诸景备。从整个绘画内容来看，可能是在反映神话传说故事，其用

彩亦十分考究，有金粉、朱砂、浅黄、赭石不等，色彩雅致端庄而富丽堂皇。另外，变形的装饰手法运用，更使整幅画弥散着一种朦胧而远邃的神秘氛围，从而使形式与内容都达到了较为完美的境地。另外，战国漆器工艺品上的纯图案装饰绘制，也发展到了一个十分成熟而精美的阶段，如《彩画双凤纹漆盘》，在一个圆形的画面上，两只凤鸟正姿态旖旎地腾飞盘旋着，装饰手法虽然是对称协调的，但由于线条的流转畅达，依然显得变化多姿而柔美矫健，其装饰画风是严谨精致而匠心独运的。

第三节 文学

春秋战国是个文化活动异常活跃，学术思想十分自由、精神观念相当开放的时期，正是在这个特定的历史条件下，为文学的繁荣与发展提供了极为有利的条件。社会思想、文化意识及哲学观点等方面诸子百家的争鸣，亦为观念形态的文学创作开拓了宽广的领域。另一方面，由于春秋战国时期还未形成封建的大一统，统治阶级在意识形态领域相对的讲还是开放的，因而思想形态及艺术形式上的局限与束缚比较少，尤其是士族阶层的勇者不惧精神和担当意识，他们是在努力探寻知识、思想和信仰在现实的作用与发展，从而想获取认知社会、现实与历史的解读方法和践行方式。所以反映在文学上就显示出了较强烈的理性精神，使文学内容深邃丰富，表现技巧新颖独特，具有较大的创造性。因此，春秋战国时代的文学不仅直接影响了秦汉及魏晋南北朝，而且一直影响到明清之际。

一、春秋战国文学的总体特征

春秋战国时代文学的主要成就表现在诗歌与散文两个领域。具体地说诗歌方面分为两期：前期有绚丽的《诗经》，后期有瑰美的《离骚》。散文亦分为两种类型，一类是《春秋》、《左传》、《战国策》等历史散文，一类是《论语》、《孟子》、《庄子》、《韩非子》等诸子散文。

《诗经》中赋、比、兴美学创作原则的确立，清新朴实而又生动优美的诗风，可以被尊为“诗经”精神。《离骚》中诗情的炽烈深沉，想象的丰富浪漫，辞句的华美飘逸，显示了大诗人屈原卓越的文学才华。历史散文的叙事凝练，描写精当；诸子散文的意味隽永，笔墨跌宕，都十分有力地说明了春秋战国文学在我国文学发展史上的重大突破与转变，即将原始社会文学的图腾色彩、奴隶社会文学的巫史意味衍变为封建社会文学的抒情说理性质，这也就是孔子主张的：“辞，达而已矣。”（《论语 · 卫灵公》）“情欲信，辞欲巧。”（《礼记 · 表记》）“言之无文，行而不远。”（《左传 · 襄公二十五年》）只有强化、提高文学作品的艺术性，才能较好的发挥其审美效果，这不仅是对文学创作较早的理性批评，而且是把文学的艺术性强调到了一个相当的高度，这无疑对文学艺术整体性的提高与发展有着重要作用。而且，文学创作需要思想的倾向性和观念的渗透性。正因如此，孔子强调了文学的社会意义：“诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”（《论语 · 阳货》）而老子却注重的是“静胜躁，寒胜热，清静为天下正”（《老子 · 四十五章》）的无为观，而庄子则推崇的是“达生”观，寻求的是个人对生命的完成和生命对精神的超越。所以，如果说要追溯我国封建时代文学基调的话，那么，春秋战国时期的文学艺术倾向便是多元而开放的。我们在简略地分析了春秋战国文学的总体特征后，再来展开较为具体的分析。

二、《诗经》

《诗经》是我国第一部诗歌总集，在它未成为儒家经典之前又称为“诗”。现有305篇，由风、雅、颂三部分组成。其中，风包括十五国风，雅分大雅和小雅，颂分周颂、鲁颂、商颂。《诗经》中各篇的创作年代能确定的并不多，但从整体来分析，大概可分为三个时期，一是西周初期，二是西周后期，三是春秋末期，此为主要篇幅。整部《诗经》历时约五百多年。而《诗经》的编集完成约也在春秋末期。《诗经》里的作品大都是可以配上音乐咏唱的的歌词，如国风是用各国地方音乐歌唱的诗篇，大都采取民间歌谣。因而内容广泛，生活气息浓厚，具有很高的文学价值，亦是《诗经》的精华。雅和颂则大都是统治阶级用于宗庙祭祀或朝廷礼仪上所奏音乐的诗篇。由此可见，《诗经》与音乐歌舞有着密切的关系，所以《诗经》中的诗句大都是四言，但也有二言至八言句，排列规范，韵节流畅，易于咏唱。吴澄在《校定诗经·序》中曾说：“乡乐之歌曰风，其诗乃国中男女道其情思之辞，人心自然之乐也。故先王采以入乐，而被之弦歌。朝廷之乐歌曰雅，宗庙之乐歌曰颂，于燕飨焉用之，于朝会焉用之，于享祀焉用之，因是乐之施于是事而作为是辞也。然则风因诗而为乐，雅颂因乐而为诗，诗之先后，于乐不同，其为歌辞一也。”吴澄之说还是比较清楚明了的，即各国乡土乐歌为风，即民俗歌谣，“国风”就是各国的土乐。用于正声之乐歌的为雅，雅有小、大之分，用于不同的场合。用于宗庙之乐、祭祀歌颂王者歌的为颂，“颂之声较风雅为缓。”王国维在《说周颂》中是这样解释的。缓可能是比较肃穆庄重，而风、雅、颂的诗与乐之关系转变，即是风因诗而为乐，雅、颂因乐而为诗，前者是以诗配乐，而后者是以乐配诗。因此，《史记·孔子世家》载：“三百五篇，孔子皆弦歌之。”而这些诗先是汇集到周朝的有关机构，由乐官加以整理并配置音乐，然后再传援到各诸候国。《周礼·春官太师》曰：“太

师掌六律六同……教六诗，曰风、赋、比、兴、雅、颂。”

《诗经》中的诗篇，具有强烈的现实主义创作倾向，乃可视作观念形态的文学艺术对社会生活的真实反映。而这一点在风诗中表现得最为充分而深刻。风诗作为来自各国民间的歌谣，无论是抨击时弊、揭露丑恶，还是遣兴抒怀、哀伤感叹，直至倾诉衷情、求爱相恋，都言之有物，情真意切，洋溢着浓郁的生活气息，具有真实感人的魅力。如《国风》中有不少诗愤怒地控诉了统治集团的荒淫暴虐，深刻地揭露了他们对劳动者的残酷压迫与剥削，表达了反抗的呼声，如《魏风》中《伐檀》、《硕鼠》就是这方面的代表作：

坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且涟猗。不稼不穑，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有悬貆兮？彼君子兮，不素餐兮！（《魏风·伐檀》）

硕鼠硕鼠，无食我黍！三岁贯汝，莫我肯顾。逝将去汝，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。（《魏风·硕鼠》）

《伐檀》一诗中，以一群整天在河边伐木的苦力为对象，反映了他们辛勤艰苦的劳动而依然一无所有，于是他们愤怒地责问，那些不稼不穑、不狩不猎的统治集团为什么都拥有大量的粮食？房庭里挂满了猎物？贫富悬殊的对比，愤怒不平的责问，体现了奴隶们鲜明的反抗意识。《硕鼠》一诗，则以生动的形象把统治阶级比喻为贪婪的硕鼠，无止境吞食奴隶们的劳动果实。因此，奴隶们愤怒地咒骂，并向往逃到一个“适彼乐土”的理想之地，体现了奴隶们对幸福光明的憧憬。《小雅·黄鸟》篇中也曾发出同样愤慨的责骂，“黄鸟黄鸟，无集于榖，无啄我粟。此邦之人，不我肯穀。言旋言归，复我邦族。”《诗经》中的有些诗篇还揭露了统治阶级内部的丑恶行径与暴虐行为，如《邶风·北风》中把统治集团的暴政比喻为冷酷凄厉的北风“北风其凉，雨雪其雱”。而《小雅·正月》中的“民今之无禄，天夭是椓。哿矣富人，哀此惸独。”则揭示了贫富劳逸不均的社会现象，从而深刻地反映

了当时尖锐的社会矛盾。《诗序》中曾说："上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。"可见风具有相当现实的警世作用、犀利的抨击作用及酣畅的宣泄作用，并具言者无罪，闻者足戒的社会功能。

《诗经》中有不少情意真挚、感受深切的爱情诗，具有色彩浓郁、气氛热烈、主题鲜明、情感真切、意境丰满的特点，《国风》中这类诗就占较大的比重，可谓是开我国情诗风气之先，而且这些情诗格调甚高，显得清新自然而纯朴健康，为以后情诗的写作提供了很好的典范。宋朱熹《诗集传·序》中曾说过："凡诗之所谓风者，多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情者也。"如《周南·关雎》是《诗经》的开卷之作，也是千古流传的名篇：

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。

求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧。

参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。

参差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，钟鼓乐之。

开头就通过水鸟的和鸣声以喻男女的求偶，然后点出了一位男子对河边那一位美丽多姿的采荇菜姑娘的钟情，接着便层层深入地描写对姑娘的无限思恋，情感浓烈，从"寤寐求之"一直到"辗转反侧"的相思，从"琴瑟友之"一直到"钟鼓乐之"的期待成婚。而有些爱情诗却写得颇有生活情趣，弥散着浓郁的青春气息和田园风情，如《邶风·静女》：

静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。

静女其娈，贻我彤管。彤管有炜，说怿女美。

自牧归荑，洵美且异。匪女之为美，美人之贻。

一个多么深动而有意境的爱情场面，情人相约在城隅幽会，当男子来到时，那位娴静美貌的姑娘却藏了起来，害得男子急得抓耳挠腮。后来姑娘出来了，并赠了一束鲜艳美丽的红管草给男

子，以作爱情的信物。而男子觉得草儿洵美，因为是心爱的人所赠。整首诗构思新颖，细节精彩，情感炽热，韵味深邃。但也有不少诗反映了那个时代投在爱情上的阴影，如父母的反对（《郑风·将仲子》），失恋的痛苦（《郑风·狡童》），离别的思念（《周南·卷耳》），弃妇的谴责（《卫风·氓》）等。特别是《氓》反映了弃妇对自己不幸婚姻的追思，揭示了男女在恋爱上的不平等遭遇，具有初步的觉醒意识。其性格描写与心理刻画也十分细腻而深刻，达到了很高的艺术水平。另外，《国风》中有些诗篇还描写了劳动的欢快场面及劳动者欢欣自娱的活动，如《周南·芣苢》"采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之"。妇女们一边在采芣苢（即车前草），一边在唱歌谣，节奏明快，气氛热烈，学者闻一多以富有诗意的笔调写道："揣摩那是一个夏天，芣苢都结子了，满山谷是采芣苢的妇女，满山谷响着歌声。"（《匡斋尺牍》）

《诗经》在艺术表现手法上，是赋、比、兴美学原则在创作实践中的运用与确立，而这一创作方法以后一直贯穿在中国诗歌的发展过程中，具有鲜明的民族特点。朱熹在《诗集传》中对赋、比、兴作了较准确的解释："赋者，敷陈其事而直言之也。比者，以彼物比此物也。兴者，先言他物以引起所咏之辞也。"李东阳在《怀麓堂诗话》中也指出："诗有三义，赋止居一，而比兴居其二。所谓比与兴者，皆托物寓情而为之者也。盖正言直述则易于穷尽而难于感发，惟有所寓托，形容摹写，反复讽咏，以俟人之自得，言有尽而意无穷，则神爽飞动，手舞足蹈而不自觉，此诗之所以贵情思而轻事实也。"赋是一种白描式的记事状物与达意抒怀方式，《诗经》中《周颂》和《大雅》中有许多记事类的诗大都采用此种方法，如《周颂·公刘》就以此种手法，层层递进地描写了周远祖公刘率领部族由邰到豳的一次移民，从准备起程写至开荒辟地、安民定居、营建都邑、宴饮群臣等各个过程，笔调朴实，脉络清晰，场面生动，颇具

叙事诗之艺术特征。又如《周颂·载芟》中的农事诗，也以简练晓畅的文字描绘了复杂的田间耕作。此种赋的写作方法，也为历史散文《春秋》、《左传》、《战国策》及诸子散文《论语》、《孟子》、《庄子》、《韩非子》等所吸纳。比是借物寓意或比拟隐喻，即“以彼物比此物也”。如前所叙的《硕鼠》、《黄鸟》即采用了此种手法。又如《卫风·硕人》中用各种形象生动而贴切优美的比喻来形容卫庄公夫人庄姜的美貌动人：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。”兴是在一首诗的开头以先言他物为起势发端，“以引起所咏之辞。”如前所叙的《周南·关雎》的开头就用了这种起兴法，以水鸟的对鸣来映衬男女的求偶。又如《秦风·蒹葭》开头就以“蒹葭苍苍，白露为霜”的秋景为起端，通过对芦花盛开白苍苍，清早露水化成霜的清秋之晨景的描写，以引出诗人对“伊人”的深切思恋：“所谓伊人，在水一方。”可谓是情景交融而情感缠绵，诗味浓郁酣畅而意蕴悠长。另外，《诗经》在体裁形式上亦采用了重章叠句及双声叠韵之法，达到了修辞美与韵律美之境界，更增加了诗句的艺术容量与感人效果，显示了诗歌语言艺术上的极大创造性。由此可见，《诗经》所展示的诗性精神，彰显了我国作为诗之国的悠久传统与深厚底蕴。

三、历史散文《春秋》、《左传》、《战国策》

春秋战国时的历史散文主要是以《春秋》、《左传》、《战国策》为代表，虽然这些著作主要是记叙历史的，但用词造句之简练、描写叙述之精当、布局谋篇之严谨、意蕴义理之丰富，同样显示了很高的文学性。因此划入历史散文的范畴是很确切的。《春秋》记述了从鲁隐公元年（前722）到鲁哀公十四年（前481）间各国的大事。《春秋》原系鲁国的史官所编撰，后经孔子的整理改定，因此在历史事件的述评中加入了孔子的倾向性观点，所以古人把这本书看作

是具有“微言大义”的“经”。《春秋》的语言简短凝练而流畅质朴，叙事层次清晰而内涵深刻，如《春秋·桓公二年》：“二年，春，王正月戊申，宋督弑其君与夷及其大夫孔父。滕子来朝。三月，公会齐侯、陈侯、郑伯于稷，以成宋乱。夏四月，取郜大鼎于宋。戊申，纳于大庙。秋七月，杞侯来朝。蔡侯、郑伯会于邓。九月，入杞。公及戎盟于唐。冬，公至自唐。”一年的史事，春夏秋冬的演变，在极短的八十五个字里，记叙得言简意赅，条理清楚，此种白描手法，被后人尊为一种经典的“春秋笔法”。

《左传》的作者众说不一，有的说是和孔子同时代的左丘明所作，有的说是汉代刘歆以《国语》改作，这些都不太可靠。根据具体情况来看，《左传》的作者是战国初期之人，系依据春秋时代各国史料编写而成，作者是一位优秀的历史学家及散文作家。《左传》以鲁隐公元年（前722）写到鲁哀公二十七年（前468），《左传》在历史散文的发展中起到了承先启后、继往开来的作用。其在记录叙事时，充分运用了文学性的多种元素，达到了状事言理抒情感人的境界，尤其是对语言的表达运用上已达到了一种成熟的创作水平。因此，它上承《尚书》、《春秋》之遗绪，下开《战国策》、《史记》之先河。《左传》具有鲜明的倾向性，它无论叙事，还是写人，都简括恰当，立意深刻，带有较动人的文采。特别是在刻画人物性格方面，《左传》善于通过动作、语言、细节等方面来展示人物的形象，使之栩栩如生而个性突出，而且人物的语言个性鲜明，言简意赅，逻辑相当严密，耐人寻味。如名篇《左传·烛之武退秦师》中，面对秦、晋的围郑，烛之武去见秦伯，阐明了利害关系，从而巧妙地利用了秦、晋间的矛盾而加以分化：

见秦伯曰：“秦、晋围郑，郑既知亡矣。若亡郑而有益于君，敢以烦执事。越国以鄙远，君知其难也。焉用亡郑以倍邻？邻之厚，君之薄也。若舍郑以为东道主，行李之往来，共其乏困，君亦无

所害，且君尝为晋君赐矣，许君焦、瑕，朝济而夕设版焉，君之所知也。夫晋，何厌之有？既东封郑，又欲肆其西封，若不阙秦，将焉取之？阙秦以利晋，唯君图之。”

烛之武的一席话，说理透彻，动之以情而晓之以理，态度又是那么坦然从容，其人物性格亦跃然于纸上。另外，《左传》中战争场面的描写也极有特色，结构严谨而层次分明，精要生动而详略得当，绘声绘色而情理并茂，既有全方位的宏观性展示，又有局部的微观性刻画，通篇剪裁得颇具艺术匠心。如《左传》中的《曹刿论战》、《晋楚邲之战》等，都是描写战争的名篇，亦可视为战争文学的初端。

《战国策》亦是我国古代历史文学名著，其中不少名篇历代传诵，至今依然脍炙人口，如《邹忌讽齐王纳谏》、《冯谖客孟尝君》、《触詟说赵太后》、《荆轲入秦》等。《战国策》主要是叙说纵横捭阖之术的，系战国末年及秦汉间人所编集，由汉刘向重新编辑修订而成，叙事起于战国初而终于六国被秦所灭。正因这部书主要是记叙战国时期纵横家活动的，因而语言绮丽峻峭，笔调开合自如，文采绚丽奇逸，义理雄辩精湛，折射出了纵横家们的能言善辩与机敏多变，与《春秋》的质朴、《左传》的严谨相比，《战国策》显得似乎更恣肆纵横而潇洒飘逸些。如《燕策》中写荆轲将入秦刺秦王前易水送别的一幕：

遂发，太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水上，既祖，取道。高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！”复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。於是荆轲遂就车而去，终已不顾。

何等动人心魄、催人泪下的送别之景，笔调跌宕起伏而情感深沉激扬，从皆白衣冠送之的细节、高渐离击筑的音响、荆轲的和歌及士的涕泣，乃至“发尽上指冠”，多么有声有色地刻画了

一个充满着悲剧气氛的场面，而荆轲的“风萧萧兮”之歌更是借景抒情，突出了壮士那种士为知己者死的献身精神，把沉雄悲壮的气氛推向了高潮。送别之作能达到这种强烈的艺术效果、充满悲剧精神的描写，的确是千古罕见的。而在《邹忌讽齐王纳谏》、《触訾说赵太后》等篇中，邹忌、触訾等人说理之透彻、逻辑之严密、语词之生动，充分显示了人物性格的鲜明性与巧辩性，行文畅达而气势逸放。如《冯谖客孟尝君》中“冯谖曰：‘狡兔有三窟，仅得免其死耳；今君有一窟，未得高枕而卧也。请为君复凿二窟。’”短短一席话，通过狡兔之窟的比喻，十分细腻而深刻地表现了冯谖足智多谋而颇有远虑的性格。总之，《战国策》在整个春秋战国的散文创作领域，是集大成之作，其中不少篇章产生了经典性的价值和传世性的意义。《战国策》的历史散文风格曾为汉代的司马迁，唐代的柳宗元、韩愈及宋代的苏洵、苏轼等散文大家所效法，特别是对《史记》的影响更为直接。

四、诸子散文《论语》、《孟子》、《庄子》

春秋战国时的诸子散文，以《论语》、《孟子》、《庄子》等为代表。由于这些著作主要是诸子阐述各自观点的，因而带有较强的哲学性与义理性，而且大都结构缜密，文句简括，并且具有辞章清峻、意味深隽的特征，从而构成了诸子散文特有的文学性与哲学性并重的特征，为后代的散文奠定了相应的思想底蕴。

《论语》为孔子门徒所辑录，孔子（前551－前479）名丘，字仲尼，鲁国陬邑（今山东曲阜）人。曾任鲁国司寇，亦带领学生周游列国，主要从事教育。《论语》是记录孔子言行（其弟子的言行也有一些）的一部语录体著作。因此，《论语》比较完整、全面地体现了儒家学派的奠基人孔子的政治思想观及文化艺术观。孔子的政治思想观主要是“礼”与“仁”，“克己复礼为仁”

（《论语·颜渊》）。孔子的文化艺术观主要是：文学的社会功能可以“兴、观、群、怨。”而“诗三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪’。”（《论语·为政》）这体现了孔子对文学创作思想倾向的要求。孔子是一位儒家学派的创始人物，本书限于篇幅不作具体评述，但需要强调的是孔子的思想观及文化艺术观，对我们华夏民族的影响是十分巨大而深远的。孔子在塑造中华民族性格和文化心理结构上，起到了十分重要的历史作用。《论语》运用了语录体的形式，结构精练而语言简洁，出现了不少名言警句，显得意境丰满而耐人寻味，如“学而时习之，不亦说（悦）乎？”（《论语·学而篇》）“温故而知新，可以为师矣。”“学而不思则罔，思而不学则殆。”（《论语·为政篇》）“发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至云尔。”“学而不厌，诲人不倦。”“三人行，必有我师焉；择其善者而从之，其不善者而改之。”（《论语·述而篇》）“岁寒，然后知松柏之后凋也。”（《论语·子罕篇》）这些，都成为经典性的传世名句，更重要的是成为我们民族的集体记忆和人生勉励。而且这些名句是语言的高度浓缩与思想的精深提炼，深入浅出、通俗易懂。

《论语》的行文一般都不长，因此相对的要求浓缩文字而使之内涵深刻，但在一些段落里，依然可见记事状物及描写人物的生动性，有的段落则是颇有情趣意味的小故事，亦有一定的情节性，具有语录体散文的特点。如《论语·先进篇》中，有一段记述了孔子与其弟子子路等四人的对话，场面生动，气氛热烈，通过各人的言谈举止，较细腻地表现了人物的思想观念与性格特征。而在《论语·微子篇》中子路遇到一位老丈的前后经过，富有动态的描述及心理的刻画：

子路从而后，遇丈人，以杖荷蓧。子路问曰：“子见夫子乎？”丈人曰：“四体不勤，五谷不分，孰为夫子？”植其杖而芸。子路拱而立。止子路宿，杀鸡为黍而食之，见其二子焉。明日，

子路行以告。子曰："隐者也。"使子路反见之。至，则行矣。

老丈的态度前后变化鲜明，先是讲了"四体不勤，五谷不分"后，便扶着拐杖去锄草，"植其杖而芸"的动作，突出了老丈对子路的轻视冷淡。而子路却"拱而立"，一个"拱"字突出了子路的虚心恭敬。接着老丈便将子路留下，杀鸡做饭还引见了他的两个儿子，可见老丈的热情与亲切。而孔子要子路返回去再看望老丈，亦衬托出了孔子对老丈的尊重。整个篇幅尽管那么短，但却有声有色，有情有义，颇有戏剧效果。正因儒家强调"先质而后文"的美学观念，十分注意形式与内容的统一，先要强调内容，即"质"，然后再修辞饰句即"文"，以体现其应有的文学价值。所以，《论语》在形式与内容上结合得和谐对应，具有博大精深的特征。

《孟子》是孟轲和他的门徒所作。孟子（前372－前289）名轲，邹（今山东邹县）人。《史记·孟子荀卿列传》中说他是孔子之孙子思的再传弟子。他曾以自己的学说游于列国诸侯，但未受重视，于是他奋而著书。孟子是继孔子后又一位儒家思想的集大成者，历来有"孔孟之道"之称。《孟子》与《论语》相比，同样以文辞精练简约、义理博大深邃著称。但同时，孟子又充分发挥了纵横家的雄辩与思想家的气质，行文气势激越而情感激昂，语言生动畅达而颇具文采，并善于用比喻、类推等手法深化文章立意与增强艺术效果，如"牵牛过堂"、"拔苗助长"、"齐人有一妻一妾"等寓言，都是构思严谨、意境丰富的名篇。因此，汉代赵岐《孟子题辞》中评其文曰："长于比喻，辞不迫切，而已以独至。"

《孟子》中有些较长的议论文，颇有哲学散文的艺术特点，语句精悍，文笔峻丽，气脉连贯，论说透彻，具有层层深化推进的布局谋篇之技巧，"语约而意尽，不为巉刻斩绝之言，而其锋不可犯。"（苏洵《上欧阳内翰书》）如《鱼我所欲也》、《舜发于畎亩之中》等可见这种艺术特点，而《天时不如地利》更为精彩：

孟子曰："天时不如地利，地利不如人和。三里之城，七里之郭，环而攻之而不胜。夫环而攻之，必有得天时者矣；然而不胜者，是天时不如地利也。城非不高也，池非不深也，兵革非不坚利也，米粟非不多也；委而去之，是地利不如人和也。"故曰："域民不以封疆之界，固国不以山溪之险，威天下不以兵革之利。得道者多助，失道者寡助。寡助之至，亲戚畔之；多助之至，天下顺之。以天下之所顺，攻亲戚之所畔，故君子有不战，战必胜矣。"

开门见山地提出文章主旨，然后围绕着这个主旨层层阐述，比喻形象而确切，显示了严密的逻辑性，最后总述，简略而深刻地写出了"得道者多助，失道者寡助"的警句以作"文眼"。在那么短小的篇幅中，包含了如此丰富的思想容量与艺术魅力，的确是难能可贵的。《孟子》在文学的描写、叙事、论辩、义理乃至语言文字的使用上，代表了诸子散文已日趋成熟。

《庄子》是庄周及后来道家的作品。庄子（前 369- 前 286），名周，宋蒙城（今河南商丘县东北）人，曾做过蒙城漆园小吏。《庄子》一书，据《汉书·艺文志》记载有五十二篇，现存三十三篇，有"内篇"七，"外篇"十五，"杂篇"十一，"内篇"为庄子自撰，其他为他的门人或后来的道家所作。庄子是继老子以后道家的集大成者，道家的根本倾向是顺应自然，主张从个人出发，崇尚无为，反对人为，体现了超脱虚无的思想。然而在方法论上，庄子又是相对论者，具有一些朴素的辩证法思想，如《庖丁解牛》就强调了做事要善于寻找客观规律，才能游刃有余。《庄子》主要以寓言故事的形式阐述其哲学思想，因而想象极为丰富绮丽而浪漫多姿，文笔潇洒而气势飘逸，洋溢着浓郁的诗情哲理，具有强烈的感染力，如《庄子·逍遥游》中的开头一段写道：

北冥有鱼，其名为鲲，鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，

其名为鹏，鹏之背，不知其几千里也。怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。《齐谐》者，志怪者也。《谐》之言曰：“鹏之徙于南冥也，水击三千里，抟扶摇而上者九万里，去以六月息者也。”

庄子在这里运用了夸张的手法，描绘了鹏的雄姿英态，任意遨游于天地之间，其力量是水击三千里，扶摇而上九万里，为人们展示了一个广阔的时空，从而来隐喻人的精神亦可逍遥遨游于天地尘世之外，显得空灵跌宕而超然物外。从中可见庄子强调的是一种人与外界对象之间的超脱关系，由此构成的一种审美意识，便是以外在形式上的洒脱、超然来寻求、映证意境上的深邃、渺远，道家的“有无相生”、“大象无形”、“天地有大美而不言”就反映了这种美学观。而道家的这种美学观所体现出的审美特征，对以后的文学家、书画家、音乐家、戏剧家等曾产生了巨大的思想辐射。同时也与儒家所倡导的“先质而后文”、“性无伪则不能自美”形成一个互补结构。所以，范文澜在《中国通史 · 第五章 · 第六节 · 老子与庄周》中说：“儒经和道经也为历朝士人所必读，成为学术思想的主要泉源。因此，孔子与老子两大学派，一显一隐，灌溉着封建社会政治、文化的各个方面”。另外，庄子除了想象丰富外，感觉亦十分敏感细腻、意象亦十分活跃丰盈，所以他的有些描写很传神而新颖，如《徐无鬼》中“匠石断垩”一段描写，其笔致与视角是极有特点的。鲁迅在《汉文学史纲要》中评庄子为“著书十余万言，大抵寓言，人物土地，皆空言无事实，而其文则汪洋辟阖，仪态万方，晚周诸子之作，莫能先也。”从文学史意义上来看，在诸子散文中，《庄子》所采用的艺术方法、文学手段及创作形态是最丰富多样的。

五、《离骚》

《离骚》是继《诗经》以后，我国诗歌艺术发展史上的第二

座光辉灿烂的里程碑。

屈原，名平，楚国的贵族，曾被楚怀王任命为左徒，“明于治乱，娴于辞令。”后遭妒忌排斥，被楚怀王及楚顷襄王两次放逐，他忧国忧民，创作了千古不朽之作《离骚》，最后投汨罗江自杀，结束了一位天才诗人悲剧性的一生。其生平记载最早的是司马迁《史记·屈原贾生列传》。屈原具有崇高的爱国思想和无畏的牺牲精神，这一点贯穿在他的整个创作过程中。《离骚》气势恢宏激荡，感情炽热奔放，文采隽美飞扬。何谓“离骚”？汉班固在《离骚·赞序》中谓：“离，犹遭也；骚，忧也。明己遭忧作辞也。”即遭逐后的忧感之作，因而既有个人的心灵的倾诉，亦有个人抱负的披露；既有叙事，又有抒情。想象之瑰丽浪漫与意境之幽深丰满互为映衬，常常交织成一幅幅生动多彩、引人入胜的画面，如：

朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英；苟余情其信姱以练要兮，长颇颔亦何伤？擥木根以结茝兮，贯薜荔之落蕊；矫菌桂以纫蕙兮，索胡绳之纚纚。

朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃，欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

前一段，诗人通过自己的朝饮夕餐与佩带装饰，表现了自己高洁的情操，而文字是那么的华美秀逸，可谓使文辞呈现了多色彩的功能。而第二段则气魄宏大，动感强烈，诗人充分施展其善于想象的特长，驰骋于天上人间，幻想着朝发而夕至，并要太阳神缓辔徐行，以便他去上下求索。诚如刘勰《文心雕龙·辩骚》所言：“故其叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆怏而难怀；论山水，则循声而得貌；言节候，则披文而见时。是以枚贾追风以入丽，马扬沿波而得奇。其衣被词人，非一代也。故才高者菀其鸿裁，中巧者奇猎其艳辞，吟讽者衔其山川，童

蒙者拾其香草。”除了《离骚》而外，屈原还有《九章》、《九歌》、《天问》、《卜居》、《渔夫》等传世之作。《九章》中那些优美深沉、笔墨绮丽的抒情短诗；《九歌》中那些奇妙幽渺、婉约凄艳的乐舞歌词；《天问》中那些追踪寻源、激宕酣畅的设问反思，都构成了屈原诗歌创作的多种风貌，从而把中国抒情诗的创作推向了一个辉煌的层面，也为汉代的赋体文学作了先导，而唐代“诗仙”李白亦在屈原的诗歌创作中得到了艺术上的启迪。

第四节 音乐

春秋战国时期，由于“百家争鸣”的文化环境，对各类艺术都有积极的激活作用。诸子百家对音乐也发表了各种观点，如墨家认为百姓的饥食温饱得不到保障，哪有必要去搞音乐。而统治者却以音乐为享受，是“亏夺民衣食之财以拊乐”。因此，墨家是反对音乐活动的，即“非乐”观。道家则从“天下万物生于有，有生于无”的观点出发，提出“大音希声”的音乐美学观。而儒家则对音乐采取了比较客观而现实的审美认识把握。因此，儒家对音乐理论的建树作出了较重大的贡献。如孔子指出“移风易俗，莫善于乐”，这就是把音乐放在一定的社会作用范畴里认识。孔子还把演奏音乐的道理告诉给鲁国太师：“乐其可知也，始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。”（《论语·八佾》）此段话据杨伯峻在《论语译注》中解释即是“音乐，那是可以晓得的：开始演奏，翕翕地热烈；继续下去，纯纯地和谐，皦皦地

清晰，绎绎地不绝，这样，然后完成。”另外，孔子还把做人之“仁”和对待礼仪、对待音乐联系起来，“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”（《论语·八佾》）可见孔子对音乐社会功能和个人仁爱的重视。难怪在他所设的六艺课中，乐要居第二。

一、公孙尼子的《乐记》

孔子对音乐的论述仅散见于《论语》之中，并没有形成系统的音乐理论。而公孙尼子所著的《乐记》，才形成了一个较完整的音乐理论和音乐创作体系，成为中国古典音乐理论的开山之作。公孙尼子是战国中期人，相传是孔子的再传弟子。因此，他的《乐记》是对儒、道、墨、法等诸家音乐理论的发展充实与改造完善，从而集诸子音乐美学观之大成。

现在通行的《乐记》本子，可能已经过汉代学者的整理加工。《乐记》的主要观点首先强调了音乐是现实生活的反映，“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”因而倡导音乐创作的真情实感与有感而发：“是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。”（《乐记·乐象篇》）二是论述了音乐的社会功能及与政治的关系：“是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”从而强调社会的和谐，“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。”（《礼记·乐记》）三是提出了音乐艺术的最高标准是“德音”，即强调了思想内容的重要性，“德成而上，艺成而下。”可见这与儒家的文学观“先质而后文”是一脉相承的。四是提出了唱歌教育方法，《乐记·师乙篇》载，当子赣见师乙后问道，像我适合唱什么歌呢？师乙答曰：“宽而静、柔而正者宜歌《颂》，广大而静、疏达而信者宜歌《大雅》，恭俭而好礼者宜歌《小雅》，

正直而静、清廉而谦者宜歌《风》，肆直而慈爱者宜歌《商》，温良而能断者宜歌《齐》。夫歌者，直己而陈德也，动己而天地应焉，四时和焉，星辰理焉，万物育焉。”亦即因人而异，因材施教。《乐记》中的音乐理论对以后的音乐创作产生了很大的影响，因为艺术理论的系统化建立，是以较高级的艺术实践为基础的。

二、音乐歌舞作品

这个时期的音乐艺术活动不仅有着广泛的社会性，而且出现不少著名的音乐作品。如楚国民歌《下里》、《巴人》、《阳春》、《白雪》、《涉江》、《采菱》等。另外还有屈原所作的《九歌》等大型音乐歌舞，并有以编钟和建鼓为主的大型乐队的伴奏，即是“钟鼓之乐”。1977 年在湖北隋县战国初期的曾侯乙墓所出土的一个完整的“钟鼓”乐队便是实证。而《九歌 · 东皇太一》中对此也有生动的描述：“扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。”可见规模之大及乐器之全，设想当时的演出，场面是颇为壮观的。这些大型的音乐歌舞，不仅有着像屈原这样的大诗人修改或提供优美的歌词，显得文采飞扬、生动感人，而且已有了较成熟的乐曲表演形式，可以看到“少歌”、“倡”、“乱”等艺术手法的运用。“少歌”可能是继叙述表白后的歌唱咏叹。“倡”可能是用于少歌之后，高潮“乱”之前的一种过渡或引导。“乱”可能是高潮部分的乐段，由于气氛热烈、场景沸腾故而称之为“乱”。由此可见，远在春秋战国时期，我国的大型音乐歌舞就有了较完整的艺术结构程式。

三、民间音乐家韩娥、伯牙

春秋战国之际，还出现了不少的民间音乐家，其中以歌唱家韩娥与演奏家伯牙最为著名。“绕梁三日”的典故就出自韩娥，《列子 · 汤问》中曾记载她路经齐国的临淄，临淄是个大都市，那里的人大都会演奏乐器，所以音乐活动很普遍，韩娥为了求食

就在雍门卖唱，那婉转起伏、声情并茂的歌声震动了人们的心弦。三天以后，人们还感到她那优美的歌唱余音还在房中梁间缭绕，可谓是余韵丰富，耐人寻味，“绕梁三日”的成语即由此而来。人们为了证明韩娥歌声的艺术魅力，还传说她有一次唱了一首悲哀的歌，那凄厉哀凉的歌声使老少陷在里面不能自拔。三天之后，人们只好把她追回来，请她唱了一支欢快的歌，人们才转悲为喜，并随着她的歌声而翩翩起舞。可见作为民间歌唱家韩娥的演唱，不仅有精湛的技巧，而且注重以情感人与声情并茂。

“高山流水”的典故则出自民间演奏家伯牙。关于伯牙的传说，古籍中记载比较多，通过这些记载使我们知道伯牙的演奏有着精湛细腻的技巧，给人以生动丰富的想象，“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在高山。钟子期曰：‘善哉，峨峨兮若泰山！’志在流水，钟子期曰：‘善哉，洋洋兮若江河！’伯牙所念，钟子期必得之。”（《列子·汤问》）这个故事不仅说明了伯牙琴技的高超善变，而且说明了这个时候人们音乐鉴赏也达到了很高的水平，所以能“高山流水遇知音”，从中反映了一个深刻的美学原理，即艺术创作与鉴赏是一种完整而互为影响的过程。另外，还传说伯牙的先生成连曾带伯牙到海边，让他深入生活来激发创作的激情，这就是著名的“移情”说。《乐府题解·水仙操》云：“伯牙学琴于成连先生，三年不成，至于精神寂寞，情之专一，尚未能也。成连云：‘吾师方子春今在东海中，能移人情。’乃与伯牙俱往。至蓬莱山，留宿伯牙曰：‘子居习之，吾将迎师。’刺舡而去，旬时不返。伯牙近望无人，但闻海水洞滑崩澌之声，山林杳寞，群鸟悲号，怆然而叹曰：‘先生移我情！’乃援琴而歌。”这种音乐创作的实践活动与《乐记》中的“感于物而动，故形于声”的理论是互为映证的。

从系统的音乐理论的建立、大型音乐歌舞的演出到民间歌唱家、演奏家的出现，可见春秋战国时期我国的音乐艺术已出现了一个与“百家争鸣”相辉映的“百花齐放”的局面。

第五节 戏剧

关于我国戏剧艺术的起源，历来各说不一，至今似乎还未得出一个较有说服力的结论。戏剧起源说主要有：一是认为戏剧起源于远古的巫觋。二是认为戏剧起源于宫廷的音乐舞蹈。三是认为戏剧起源于春秋时楚国的优孟。另外还有人认为我国的戏剧来自西域印度的“梵剧”，及起源于模仿傀儡戏等。

一、戏剧起源于“巫觋说”

持戏剧起源于远古巫觋说的主要是王国维，他在《宋元戏曲考》中认为远古以歌舞祭祀鬼神的巫觋，要用人来装扮成“灵保”或“尸”为象征神鬼的对象，从而有了最初的戏剧角色活动，由此认为“群巫之中，必有像神之衣服形貌动作者”。“像神”而有“衣服形貌动作者”，即有了戏剧角色“像神”，其次有了演出的服装、形貌及动作。因此他推断这就是“后世戏剧之萌芽”。持戏剧起源于宫廷的音乐舞蹈说的主要是清纳兰容若在他所著的《渌水亭杂识》中所说的：“梁时大云之乐，作一老翁演述西域神仙变化之事，优伶实始于此。”对此两说不少戏剧家有质疑，如周贻白在《中国戏剧论集》中认为王国维的远古巫觋说是不能成立的，“巫觋的装神弄鬼和巫觋以歌舞娱乐神鬼，是截然不同的两件事。因其本身既为神鬼所凭依，便不能再去用歌舞娱乐神鬼了。如果看成巫觋装扮神鬼而自歌自舞，岂不成为神鬼以歌舞娱人？比较合理的看法，应当是由专备神灵降依之巫，而另有专以歌舞娱神之巫。那么，古代的巫觋既非装扮神鬼而舞，后世戏剧则不当于此萌芽。”而纳兰容若之说，周贻白也认为“大云之乐”实为“上云乐”，“曲词大意，系神仙境界，欢乐无极。虽或为配合舞蹈的唱词，但毫无情节可言。”

二、戏剧起源于“优孟衣冠说”

持戏剧起源于春秋时楚国的优孟之说的戏剧家颇多，具有一定的普遍性。我国古代把专业从事于乐舞戏剧表演的人称为“优伶”，并分为“倡优”与“俳优”。而春秋时楚国的优孟就是历史上留下姓名的“名优”。典故“优孟衣冠”，就出自于他扮孙叔敖与楚庄王相对答之表演。

《史记·滑稽列传》中载，“优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰：‘我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。’居数年，其子穷困负薪，逢优孟，与言曰：‘我，孙叔敖子也。父且死时，属我贫困往见优孟。’优孟曰：‘若无远有所之。’即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，像孙叔敖。楚王及左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也。欲以为相。优孟曰：‘请归与妇计之，三日而为相。’庄王许之。三日后，优孟复来。王曰：‘妇言谓何？’孟曰：‘妇言慎无为。楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。’……于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。”这段话译成白话文大意就是：优孟是楚的名优，他常以说笑戏嬉的方式在楚王前讽谏。当时楚国有个宰相孙叔敖死后，他的儿子穷得只好靠打柴来维持生计，于是遇到优孟就把贫困之事和他讲了。优孟就穿上了孙叔敖的衣服到楚王那里去摹仿表演，其逼真性连楚王左右的人也不能识别。楚王以为孙叔敖已复生又要请他作相。优孟谢绝了，说像孙叔敖这样的尽忠为廉，其死后儿子穷得无立锥之地，要我如孙叔敖，那么不如去自杀。楚王终于醒悟，封了土地给孙叔敖的儿子。

优孟装扮孙叔敖之事，戏剧史上称为“优孟衣冠”，亦系中国戏剧的起源。对此有些戏剧家也提出了不同意见，以为优

孟不过是装扮模仿了一个人物，并没有故事表演。因此优孟衣冠为戏剧起源为时过早。但笔者认为这种观点似乎缺乏一种历史主义的精神，即用后来已十分系统、规范化了的戏剧观来衡量一定历史条件下的戏剧表演。从优孟衣冠的整个表演过程来看，已有了表演与对话，情节与主题，而且优孟的自编自导自演是颇生动逼真的，楚王及左右之人也辨不出是假，并有与楚王的对话。当楚王请优孟扮的孙叔敖为宰相时，优孟并没有马上答出，而是要求回去与妇商议合计后再来答复，这就构成了起伏的情节。而整个“优孟衣冠”的主题就是通过表演，提醒楚王不要忘记功臣之后，而楚王也接受了，这就构成了戏剧效果。所以，其中的故事表演尽管很简单，犹如后来的折子戏，但毕竟已有了初步的构思与相应的情节，这也就是一定的故事表演，而装扮模仿，在戏剧中是不可缺少的。而且，“他的表演是从优的立场出发进行的人物再现。所谓优的立场，即是遵循表演的格式进行表演：装扮特定人物，不仅有‘说’，还有歌唱。若从这个角度看去，‘优孟衣冠’当然是戏剧的表演了。优以滑稽调笑为主，同时又能歌善舞，装扮人物进行表演，因此而成为中国最早的专业演员。”（《插图本中国戏剧史》，叶长海、张福海著）因此，以模仿及无故事表演来否定优孟衣冠为中国戏剧起源是理论依据不足的。另外，一个值得注意的历史背景是优孟衣冠发生在春秋之际，而这个时期正是诸子“百家争鸣”的时期，各国君王对于各类观点及意见还是能倾听的，正是在这种条件下，优孟才能“常以谈笑讽谏”及装扮成孙叔敖表演，如果没有这种社会政治文化环境，优孟是不能以表演来讽谏的。这也就为戏剧的起源提供了一个客观的社会条件。

综上所述，可见优孟衣冠作为中国戏剧的起源还是可成立的，尽管这仅是戏剧表演的雏形期，但已初步具备了基本要素。而中国戏剧的发展，则要到汉代的“百戏”之兴起。

第六节 书法

商代、西周的金文，在春秋战国时期也随着诸侯林立、多国并存而出现了分化衍变，当时几乎各国都有自己的文字书体，在书法艺术领域中也形成了一个百花齐放的局面，而这也是与诸子百家争鸣的时代氛围相呼应与共存的。

一、钟鼎文

春秋战国时期的文字主要载体还是钟鼎铭文及石碣雕刻等。这些文字书体在继承商代、西周金文的基础上，都各有所变，如笔画线条的增损繁简，字体风格或秀丽柔美、或舒展飘逸、或纤细秀长、或刚劲恣肆等。如《楚公钟》的铭文（图 3–3），结构奇崛变化，貌似漫不经心而内蕴法度，线条纵横潇洒，似已颇强调笔意效果，章法则错落有致，放中有敛已显示了很成熟的书写技巧。《沇儿钟》的铭文，在笔画线条上具有旖旎飘逸之姿，结构也显得秀约纤长而体势伸展。商代、西周金文那种肃穆雄浑、狞厉神秘（从总体审美特征上来看）的风格，似乎在向那种颇为潇洒自然、注重于笔意情感的风格转变，这可能是书法线条中巫史文化气息的衰退，而春秋战国时那种理性文化精神的渗透所导致。也就是说这个时期的文字，已颇为注重文字本身的表现，即开始推崇于文字线条，书法笔调的展示，以凸显写意化为特征，从而使书写性更趋于一种书法化。因此，钟鼎文是先秦文字中变化最大，风格最多的。如这个时期代表东方书风的齐国的《国差𦉜铭文》、代表西方书风的秦国的《秦公簋铭文》、代表北方书风的晋国的《栾书缶铭文》、代表南方书风的楚国的《王子申盏铭文》，从运笔、结构、章法都显得较为自由活泼，其笔画的形态也较突出了流畅起伏性，笔意感已强于铸刻感，从中可见笔法

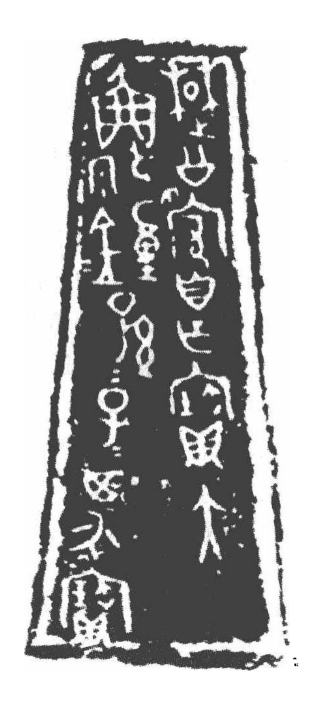


图3–3 楚公钟铭文


图3-4 石鼓文（局部）

意识的逐步强化，这对于提高书法美的内在本质与外观形式有着积极的作用。另外，这个时期兵器上的文字如越王剑上的铭文，形似鸟虫，秀美多变，富有装饰性的美感，可隶属于当时的篆书美术文字。还有货币文字、符节文字等，亦有一定的艺术特色，亦为篆刻艺术提供了多元化的文字参照。

二、石鼓文

在春秋战国时期的各国文字中，当以秦系文字的艺术性及书体性为最高，如石碣文字《石鼓文》就是典型代表，石鼓文是刻在十个鼓形石上的文字，因而称为“石鼓文”。石鼓文的体裁像《诗经》中的四言诗，有韵律，十首为一组，内容是记述国君游猎的情况，这是我国现存最早的石刻文字，其书法、诗歌在艺术史上极有影响。

石鼓文（图 3-4）是在唐初天兴三畤原（今陕西宝鸡市）出土的，石鼓文的书体，乃属大篆体系，又称籀文。它从出土后即被历代书法家文学家所重视，推崇其书法艺术及文学艺术价值。唐代书法家张怀瓘在《书断》中说：“体象卓然，殊今异古。落落珠玉，飘飘缨组。仓颉之嗣，小篆之祖。以名称书，遗迹石鼓。”而韩愈在著名的《石鼓歌》中，则把石鼓比作“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯。金绳铁索锁纽壮，古鼎跃水龙腾梭。”苏轼在他的《石鼓歌》中评价道；“上追轩颉相唯诺，下揖冰斯同鷇彀。”古人的这些评价大都较为抽象玄妙，其审美心态还是带有较多的官方正统意识，认为石鼓承袭了商代、西周金文的体式，规范独到，气象森严。其实，石鼓文的主要艺术特征，还是具有较强烈的笔法意识的渗透，笔画圆润丰满而古朴秀逸，已依稀可见那种“藏头护尾，力在字中”（蔡邕《九势》）的运笔方法，从而使线条具有力度气势及立体效果。从书法艺术学上看，石鼓文的线条是富有力度气势，其造型感

及意象感也是先秦文字中最好的。诚如清刘熙载在《艺概·书概》中云："意，先天，书之本也；象，后天，书之用也。""周篆委备，如《石鼓》是也。"其结构则端姿峻伟而恣肆奔放，左右、上下、高低、疏密等变化多方而错落有致，显得跌宕奇逸，为后来书法各体的结构提供了颇多的启迪。特别是为金石篆刻家，提供了丰富的艺术养料，如清代著名金石书画大师吴昌硕的书法、篆刻就直接渊源于此而加以发展。

春秋战国时期各国文字的异殊及书风的不同，不仅是那个时期一种特定的文化艺术现象，而且也为秦始皇统一中国后"书同文"奠定了基础，使小篆书法艺术有着较丰富的艺术参照系。从中国书法史的大系统来考察，先秦文字是多体并存，多元发展。而小篆的出现，不仅是对先秦文字的终结，而且具有书法史的建构意义。自小篆之后，中国书法就正式开始了体系化的发展，建构起了一条清晰的书风脉胳和艺术走向。

第七节 篆刻

篆刻，是我国独特的传统艺术，有着悠久的历史和独特的美学价值。那么，篆刻起源于何时？对此问题，篆刻界、学术界众说纷纭。

一、篆刻起源说

关于篆刻的起源，历来众说纷纭。然而正是这纷纭的众说为

我们提供了最初的篆刻艺术的原始密码。汉代《春秋运斗枢》中说：“黄帝时，黄龙负图，中有玺者，文曰：‘天王符玺。’”而《春秋合诚图》中则是富有故事性的叙说：“尧坐舟中与太尉舜临观，凤凰负图授尧，图以赤玉为匣，长三尺八寸，厚三寸，黄玉检，白玉绳，封两端，其章曰：‘天赤帝符玺’。”以往对此类神话传说不仅不屑一顾，而且被简单化地批判为封建迷信。实际上，神话传说是人类童年期的浪漫想象和精神隐喻，从“一开始就是社会的产物。”篆刻起源说内蕴的神话语境及相关的意识形态，正传导或是隐喻了君权神授的庙堂之说和帝由天命的皇家理念。由此可见，方寸篆刻印章竟是如此神圣，它直接是皇权的佐证、天子的信物，维系着封建统治的最高权柄。

从物化起源说来讲，篆刻艺术滥觞于春秋战国时期。这个时期由于铁制农具的广泛使用，使社会的农业生产力大大提高，从而促使了商业贸易的发展，而印章作为商业贸易中的信用凭证也就产生了。所以《周礼·地官·掌节》中有“货贿用玺节”之说，“玺”就是印章的古称。另外，春秋战国时期由于官僚制度的逐步形成，政权机构的分工日趋严密，国君授予臣下政治或军事权力时，或任命官吏时，或发布命令及公文时，也都需要印章作为凭证。所以《后汉书·祭祀志》中说：“印玺以检奸萌。”由此可见，篆刻起源于商易凭信和权力统治，而这都是一种社会契约化与政权运作化的需要。正是在春秋战国之际社会经济、政治发展的基础上，篆刻印章应运而生并作用于社会。可见其是在一定的社会基础上产生，并归属于上层建筑的范畴，从而开始孕育和培养了与之相对应的金石精神。极有思想的庄子就在其《庄子·天地》中曰：“金石有声，不考不鸣。”思想史上一个值得注意的现象是：关于金石概念与认知的集中提出，正是春秋战国时期。这正是诸子百家争鸣、思想空前开放的时期，也就是十分关注思想质量与精神形态的时期。而当时玺印的瑰丽奇逸，正是诸子精神的涵养。

还有一些学者或篆刻家想从殷代的甲骨文契刻和青铜器铸刻的铭文中寻找篆刻起源的契机，即从艺术发生学上作出探寻。因为，商代的甲骨“卜辞”，就是运用尖锐的利器契刻而成的，并在运笔、结构上显示了较高的艺术水平。商代与西周的青铜铭文也是铸刻的，其文字线条也已达到了生动优美的“有意味的形式”。于是乎，从甲骨卜辞的契刻到青铜铭文的铸刻而可类推篆刻文字的雕刻。诚然，从审美实践观来说，甲骨、青铜铭文的契刻与篆刻的起源有一定的联系，但这种联系只是技艺上的延续或积淀（即为篆刻的起源做了前期的准备），所以并不能由此而确定篆刻起源于商代、西周。就以商代殷墟出土的三方类似印章的实物（图3–5）来看，虽然其文字与甲骨文、青铜铭文有相似之处，具有一定的文字书写艺术与铸刻艺术，但不能就此确定其为最早的篆刻印章，这除了商代还不具备产生印章的物质基础、经济条件与社会条件外，这三方东西也是仅有一次的发现，如真是篆刻印章，那么这类东西就会大量出现。为此，一些学者及篆刻家认为是接近于青铜器图徽的东西。而有些篆刻家对此三方东西是否是属于商代，也提出了质疑，如沙孟海在《印学史·印章的起源》中谈道：“于省吾《双剑誃古器物图录》中著录的安阳出土的三件铜玺，形象接近铜器图徽，应该是早期作品。但如定为商代，还缺科学根据。”







图3–5 殷墟出土三方类似印章的实物

那么，印章究竟起源于何时？从目前所能看到的印章实物和文献资料来综合分析，篆刻印章的起源基本上可定为春秋战国时期。正是在春秋战国之际社会经济、政治发展的基础上，篆刻印章产生并应用于社会。

二、古玺的形成、种类

春秋战国是个社会大变革的时期，这对当时的文化艺术有着积极的影响。因此，春秋战国时的篆刻印章（当时称为“鉨”、“玺”，现通称为古玺），峻健清丽，风格多变，展现了奇逸多姿的艺术


图3-6 多形玺印

特征。春秋战国古玺内容丰富，形式多样。一般来讲，根据古玺文字内容可分为“官印”、“私印”、“吉语玺”、“单字玺”等。根据古玺印的大小可分为“巨玺”、“小玺”、“多形玺”等，巨玺大的可达数寸，小的仅有一二厘米。而多形玺则第一次为篆刻印章的款式提供了多元化的范式，其想象之丰富、印式之新颖奇妙，显示了古代先民卓越的才智，多形玺打破印章大多非方既圆的定式，将各种不同的几何形体有机地组合在一起，富有造型感。如“上 × 钵”将方、圆、三角形三个几何体糅合为一印，而三角形对准上面的空隙，形成连贯而呼应的结构。“昌”则将大小不同的圆连接为一体，颇有装饰性。“宜千金”则形似盾牌，古朴典雅。其它如“百千万”、“大吉昌内”、“出内吉”、“骀”、“私公之丁”等（图 3–6），都独具一格，姿态款式十分清新可爱，为以后篆刻印章的款式变形提供了艺术参照。

三、巨玺、小玺

巨玺与小玺形成春秋战国古玺两大艺术类型。巨玺气魄宏大而气势酣畅，章法则舒展恢宏而纵横多变，具有意象雄浑而内蕴隽永之感。如“日庚都萃车马”是传世的著名烙马巨玺，字与字之间大疏大密，字型夸张变形，特别是中间大胆地留白，给人以“密不容针，疏可走马”之感，富有雕塑的空间感。而线条则清丽刚健而奇谲多变，带有较强的文字造型性。综观古玺中巨玺一类印章，布局大都是参差多变，疏密相间，在错综中求协调，在挪让中求和谐。而小玺则恣肆奇妙中见严谨精致，朱文玺细文阔边，对照鲜明。白文玺则有边框及加竖界，章法朴实中见生动，如“王达”、“王雁”、“侯优”、“高昌”等小玺印中都可见到这种艺术特点。

四、官玺

春秋战国印章除了巨玺与小玺外，亦有介于两者之间的中形

玺，这类玺印有很大一部分是官玺。正因是用于官场，代表了身份和地位，因而官玺制作精良，工艺考究，文字也相对规范而严谨，在整个古玺系列中，不仅数量很多，而且艺术性也是最高的。（图3–7）如“将军之钚”笔画持重刚劲，章法稳健饱满。“伍官之钚”则笔划线条率意天真之趣，“客戒之钚”则线条丰满古朴，章法取“田”字格，分布和谐而疏密自如。“譬和返关”则笔画隽秀古逸，章法虚实呼应，在貌似散漫随意中见匠心所运，意味隽永而奇崛古逸，是一方不可多得的精品。古玺在当时除了按于泥上（即封泥），作为货物、简牍、公文等的封口凭证外，还广泛地应用于社会各方面，如“物勒工名”、“印子金币”、“物名图记”、“殉葬明器”、“吉佩印”、“封存库房”、“巨玺烙马”等，而这样广泛的社会运用，对古玺印章艺术的提高也起到了推动作用。





图3–7 中形玺

春秋战国古玺作为中国篆刻艺术史上的滥觞期，它的多姿多彩、不拘一格的艺术特征，雄健隽永、错综奇逸的形式美感，不仅为秦、汉篆刻艺术的鼎盛期作了准备，而且也为明、清篆刻流派印家的广采博取、开风立派提供了多元化的启示。由此可见，春秋战国古玺创作机制的生动与审美意识的活跃，似乎是当时百家争鸣精神在印学艺苑的折射，成为日后印人们取之不竭的艺术源泉。

第八节 工艺

春秋战国时期的工艺美术不仅相当繁荣，而且已在诸子百家哲学观念的影响下，有了一定的工艺美学思想，如《韩非子 · 外

储说》提出了巧拙观："巧为輗、拙为鸢。"意即制造车的工艺有利于实用是为巧，而制造会飞的木鸢，没有实用价值，也只能算作是拙的。《周礼·考工记》，对工艺美术各工种也作了分类记载，有"攻金"、"攻木"、"攻皮"、"设色"、"刮摩"等。可见春秋战国时代的工艺美术不仅随着当时社会经济的发展而同步发展，并且已形成了较强烈的"理性精神"之工艺美学观。

一、青铜工艺

春秋战国时代的青铜工艺虽已不复商代、西周鼎盛期的风貌，这是因为这个时期已跨越了青铜时代而进入了铁器时代。商周的青铜器是国之重器，主要是为了祭祀和当作礼器。而春秋战国时的青铜器却随着社会的转型，更多的是用于实际生活。但春秋战国时代的青铜工艺在铸造、造型、纹饰中依然有自己的艺术特点。

郭沫若在《青铜时代》中把这个时期的青铜工艺称为"新式期"，"形式可分为堕落式与精进式两种。堕落式沿前期之路线而益趋简陋，多无纹缋。……精进式则轻灵而多奇构，纹缋刻镂更浅细。……一切器物呈现出精巧的气象……器制轻便适用而多样化，质薄，形巧。花纹多全身施饰，主要为精细之几何图案，每以现实性的动物为附饰物，一见即觉其灵巧。"郭沫若所说的"堕落式"与"精进式"正反映了春秋战国间文化观念的转变。"堕落式"即商代、西周那种巫史社会文化观念的隐退，"精进式"则反映了"理性精神"的兴起及对青铜工艺的影响。如京山出土的《曾中斿父》铜方壶、新郑出土的《立鹤方壶》就较生动地反映了这个时期青铜工艺的风格。如从《立鹤方壶》来看，造型生动繁缛，纹饰明朗朴实，集线雕、浮雕与圆雕为一器，显示了极高的雕塑、装饰、造型水平。整个器形以两兽托底，腹部以四只龙形大耳四角的怪兽装饰，壶顶有一只昂首展翅，似欲飞翔的仙鹤，器身上蟠绕着精美细致的龙凤纹饰，从而充分展现了"精进

式”青铜器那种精巧奇丽而明朗开放的特征。同时，也反映了这个时期在青铜铸造工艺上的精进。分铸法、焊接法、方块印模法、失蜡法的娴熟运用，才能制造出如此精美的青铜器。同时，青铜工艺新品种也层出不穷，如带钩、铜镜、敦、炉、灯等。由于印模法的普遍使用，铸刻的细腻精致，使铜镜纹饰更趋于图案化、装饰化，如《兽纹镜》就是一例。因此，铜镜纹饰是我国装饰艺术图案中的精品。

另外，春秋战国时期随着生产力的提高及工艺的进步，青铜工艺的装饰技法及制作手段更趋精湛及多样，增强了其装饰效果，丰富了表现方法，如刻画、鎏金、镂空等，其中最具创新意义的是金银错，这是一种镶嵌工艺，即在青铜器面上按图案装饰之需要凿刻成线槽，然后将金银丝镶嵌入槽内，捶轧挫平即是。金银错图案装饰富贵华丽，层次分明，形象生动而带有立体感。如山西浑源李峪村出土的《狩猎纹豆》，用红铜镶嵌，狩猎纹饰场面生动，两猎手手持利剑和群兽勇猛搏斗。盖及圈足上饰以虎、犀、鹿等动物，显示了高度的工艺技巧。

二、丝织工艺

春秋战国时代的农业生产有了很大的发展，广大农村种桑植麻，纺纱织造已很普遍，从而促进了丝织工艺的提升，丝织工艺无论在产量品种，还是在质量及染色、纹饰上都取得了很大的发展，如当时齐都临淄的刺绣及鲁缟以“齐纨鲁缟”而“冠带衣履天下”驰名。据《韩非子·说林上》载：“鲁人身善织屦，妻善织缟。”从河南信阳、湖北江陵、湖南长沙及山东淄博等地先后出土了不少这个时期的织绣工艺品，显得绮丽多彩而精美华贵。又如陈跃钧、张绪求在《江陵马砖一号墓出土的战国丝织品》一文中，对该地域于1982年1月出土的大量丝织品作了分析论述，指出其品种有绢、锦、罗、纱、织、绦等，这批锦的花纹主要是

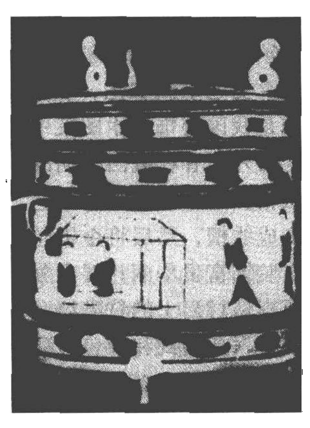


图3-8 歌舞漆奁

几何纹，并在几何纹中饰有龙凤、麒麟等，其中舞人动物纹锦相当华丽精美。除此外，还发现了过去未发现的战国时期所有的丝织品种。在每一个品种内，又是织法多样，色彩纹样各异。值得一提的是在这个墓中，还出土了大批刺绣，针法主要为辫绣，局部间以平绣，刺绣的花纹有龙、凤、虎、鸟及花朵、草、叶等，工艺精湛，技法娴熟。

三、漆器工艺

春秋战国时代的漆器工艺亦十分著名，而且大量地运用于社会生活，制作器物浩繁，并且有了专门负责漆器生产的官吏，分为工师、右工师、右军工师、丞、佐等。如据《史记 · 庄周列传》记载，庄子就任过“漆园吏”。漆器工艺品有日用品、家具、兵器、乐器及至丧葬用具等。漆器工艺品的绘图、纹饰在本章“绘画”一节中已作介绍，这里主要介绍一下漆器工艺品的制作。这个时期的漆器除了以木雕为胎外，已采用卷木、夹纻、牛皮等先进的成型技术，从而有较强的可塑性，而且质地坚韧轻便，光泽华润，适于使用。因此《楚辞》中有“瑶浆密勺，实羽觞兮。”这个时期的漆器，以湖北江陵、河南信阳、湖南长沙为代表。如湖南长沙黄土岭楚墓中出土的《歌舞漆奁》（图 3–8）就是使用了这类成型材料，因而器形圆浑而质地细腻，为以后的“脱胎漆”开了先河。

四、其他

另外，春秋战国时代的玉雕工艺、编织工艺、制陶工艺乃至建筑物装饰，都取得了相应的成就。就以建筑物装饰来讲，春秋战国之际，各国林立，城市迅速发展起来，《战国策》中形容城市人口的众多，就用过“挥汗成雨”的比喻。为此，城市建筑也同步地发展兴盛，而宫苑台榭等建筑的材料，亦需要艺术加工，



图3—9 双龙纹半瓦当

如花纹砖、栏杆砖、印纹瓦当、半瓦当等。其中尤以半瓦当上的纹饰为工艺性最强，有云纹、饕餮纹、双龙纹（图 3–9）、双鹿纹等，从而在我国建筑装饰艺术史上揭开了最早的篇章。而这个时期的彩绘陶也很有代表性，即在陶胎上彩绘后再烧制，其色彩丰富瑰丽，图案优美生动，对后世影响很大。

第四章
秦汉艺术

秦汉之际的审美特征，正是在封建大一统的时代背景下，对力度气势、雄浑豪放的崇尚。其内在的美学精神，正是人的力量的折射，即显示了人对客观世界的征服及人对自我力量的肯定。也正是在这个文化心理时空中，秦汉之际纪念碑式的雕塑作品出现了。从秦始皇陵浩大壮观、威武雄迈的兵马俑到汉武帝时代的大将霍去病墓前那气势古拙、浑朴凝重的石雕，颇具雄健之气与阳刚之美。从司马迁不朽的《史记》到汉乐府《孔雀东南飞》，从相和大曲《胡笳十八拍》到汉百戏《东海黄公》等，即使是像“马超龙雀”这样的小件铜塑，也弥散出浓郁的诗意和浪漫的情怀，特别是那豪迈的气概和超越的意识，象征着华夏民族在那个时代的精神腾飞。也就是说：以秦始皇统一中国为历史转折，经汉代才确立民族、国家的统一名称和共同符号，华夏儿女在这个历史时期才有了明确而实在的国家概念和民族认同。由此而奠定了整个华夏艺术日后的审美追求和价值取向。可以这样讲，整个华夏民族的艺术大格局是由汉代所构造、确立的，而唐代是把其推向了璀璨的鼎盛期。

第一节 概说

公元前221年，秦王嬴政统一六国，从而结束了春秋战国以来诸侯割据的局面，建立了我国历史上第一个专制主义的封建集权国家——秦朝。秦王嬴政自称为始皇帝，建都咸阳。秦始皇为了巩固和发展新兴的地主阶级的政治、经济和文化，推行了一系列改革政策。他首先在政治上确立皇帝拥有至高无上的权力，是地主阶级的总首领。同时还实行了三公九卿制（又称公卿制）及郡县制。在经济上推行土地私有制，以按田纳税，“使黔首自实田”。为了促进共同的经济生活，还采取了统一车轨、统一货币、统一度量衡等。在文化上实行了统一文字、官办学校、严禁私学等政策，并为了促进文化上的共同心态而推行了“行同伦”。秦始皇所采取的这一系列改革政策，还是起到了积极的历史作用，因此也算作是位具有雄才大略的皇帝。

然而，秦始皇在意识形态领域里推行禁锢政策，他焚书坑儒，烧毁了除《秦记》以外大量的书籍，镇压了许多儒生，对文化起到了严重地摧残作用。因此，范文澜在《中国通史》中曾客观地认为秦始皇所作的一些改革事业，“都有利于统一国家的形成，因之他也成为这个伟大时代的代表人物。但是，他又做了许多民不堪命的坏事，加上他的继承人秦二世的无比昏暴，使秦朝成为短促的朝代。”秦始皇暴政主要表现在徭役频繁、赋税沉重、刑罚残酷，从而使广大农民生活在水深火热之中，终于在公元前209年爆发了大泽乡起义，农民起义领袖陈胜、吴广提出了“伐无道，诛暴秦”的口号。秦王朝终于在公元前206年灭亡了。

秦王朝灭亡后，刘邦建立了西汉王朝（公元前206－公元25），国都长安。作为一位开国之君、又是农民出身的刘邦，曾亲眼目睹农民起义的浪潮怎样将一个强大的秦王朝覆灭。因此，

西汉初年采取了让民休养生息、发展农业、繁荣经济的政策，即“无为而治”。同时，刘邦还采取了“重农抑商”的政策，从而较好地稳定了社会秩序，激发了农民生产的积极性，社会经济得到了较大的恢复。以后经过了“文景之治”，西汉的国势迅速地强大了起来。在此基础上，富有作为的汉武帝登上了政治舞台，从而把西汉推向了一个全盛期。在政治上，他进一步强化中央集权，加强法制。在经济上，他改革财政制度，推行新币，总一盐铁，掌握国家的经济命脉；在农业上，大规模地兴修水利，推广先进的农业技术；在军事上，抗击匈奴入侵，打通西域商路，加强对外经济、文化交流；在文化上，采纳了董仲舒“罢黜百家，独尊儒术”的主张，强化了上层建筑及意识形态领域的统一性，使儒家学说在社会上取得了正统的地位。汉武帝之所以要采纳董仲舒的“罢黜百家，独尊儒术”的主张，正是标志着西汉在政治上统一的条件已经形成。因此，必须进一步从思想上进行统一，以塑造共同的社会文化结构，而孔子以“礼”为旗号的儒家学说正适应了西汉统治阶级的需要，特别是经过董仲舒阴阳五行化的改造，以“三纲五常”为核心的思想体系，更迎合了西汉统治阶级的政治原则。由此，起源于春秋战国时期的儒家学说，经过历史的衍变至西汉，终于被封建统治阶级奉为千秋不变的治国之道，从而铸造了大一统的儒家社会文化模式，这对当时及以后的文化艺术有着极为深刻的影响。

西汉末年，社会动荡，政治混乱，特别是王莽篡政后，更激化了地主阶级与农民阶级的矛盾，从而爆发了赤眉、铜马等农民大起义。汉宗室刘秀亦领导了一部分人，加入了农民起义的队伍，在王莽政权灭亡后，刘秀又镇压了农民起义队伍，于公元 25 年建立了东汉王朝。东汉初年，刘秀亦效法刘邦，以“黄老无为”作施政纲领，“解王莽之繁密，还汉世之轻法”，使社会经济得到了恢复。为此，刘秀也采取了一系列改革政策，在政治、经济、

文化上还是起到了积极的作用。东汉中期以后，由于外戚和宦官两大集团把持朝政，政治黑暗而争斗激烈，终于酿成了东汉末年的黄巾大起义，东汉王朝终于分崩离析。因此，按照有些历史学家的观点，讲东汉史以公元189年汉灵帝死，董卓率兵入洛阳，另立献帝为期限，公元190年以后就划入三国时期。但在论述文化时，有些问题就要讲到汉献帝建安时期，即公元220年。

第二节 绘画

秦汉之际的绘画，与大一统的封建统治相适应，并以国家意识形态为主导，从而无论在形式、内容，还是在题材、风格上，都显得颇为恢宏而丰富多彩。

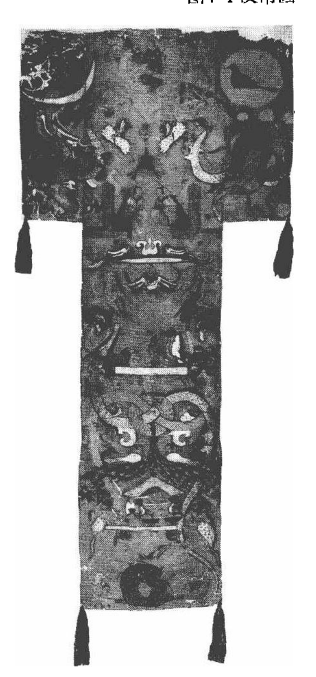
一、秦代的壁画、漆画等

秦代的建筑气势雄浑、规模庞大，据《史记》载："秦每破诸侯，写仿其宫室，作之咸阳北阪上，南临渭，自雍门以东至泾、渭，殿屋复道，周阁相属。"如著名的阿房宫"东西五百步，南北五十丈，上可坐万人，下可以建五丈旗"，其间的雕梁画栋、山节藻棁都绘制了精美富丽的图画。近年来，在秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址中出土了400多块壁画残迹。虽然这些壁画都是图案，但色彩瑰丽，风格豪迈。据《秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址简报》中描述这些壁画残迹为"壁画五彩缤纷，鲜艳夺目，规整而又多样化，风格雄健，具有相当高的造诣，显示了秦文化的艺

术特色。”另外在湖北云梦县城关西部睡虎地，也出土了三件漆器画作品，两件漆盂上画着双鱼及凤纹，一件圆奁上画着梅花与云纹，技法写实，色彩优美，整个构图严谨和谐，装饰趣味强烈，而且从线条、色彩、构图上来看，似要比春秋战国时的漆画更为精致成熟。另外，秦代的动物瓦当及画像砖，其中有的纹饰造型颇为雄浑古朴，构图亦生动多变，从而为汉代的画像石及瓦当作了艺术上的先导。如秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址出土的画像空心砖，不仅图案装饰繁缛优美，而且线条造型能力颇强，简洁准确而自然流畅。但由于秦代历史毕竟极为短暂，且距今历史久远，因此秦代的绘画作品不能像汉代那样浩繁博大而多元纷呈。

二、汉代帛画

图4-1 汉帛画



汉代的绘画主要成就体现在帛画、壁画、画像石、画像砖上，另外还有木板画、漆画等。

汉代的帛画，以长沙马王堆一号墓（轪侯利仓妻墓）、马王堆三号墓（利仓之子墓）出土的五幅帛画，及山东临沂金雀山九号汉墓出土的一幅帛画为代表。而其中又以马王堆一号墓出土的一幅帛画为最精彩之作（图4-1）。此幅帛画又名“非衣”，成“T”形，整个画面内容丰富，层次复杂，主要分为天上、人间、地下（即上、中、下）三大部分，其主题思想是通过这样一个完整的画面，祈求死者的灵魂能升天。然而它在绘画上显示的技艺，却是很有艺术价值的。整个帛画再次显示了我国传统绘画的线条功力，笔致细腻而劲健，线条畅达而准确，造型生动而严谨，反映了极强的概括力与表现力。下部画面是大海，双鲸、怪兽、巨人、双蛇、灵龟等交错组合，弥散着强烈的神秘气氛。中部画面是人间部分，反映了墓主利仓之妻的形貌动态，她身穿华丽的锦衣，拄杖而立，与身后瘦小的三位侍女及前面的两个屈跪相迎的男子相比，显得一派富贵尊严之气，可谓等级森严。此部分盘绕的双龙、站立的

双凤、流苏上的羽人等，似乎都在行使着将死者引导升天的任务。最上画面是天上部分，双阙以作天门，天国的司阍者相对而坐，仙鹤衔铎、苍龙盘绕、扶桑太阳、嫦娥奔月、神祇伏羲，这一切正交织成一幕迎接死者升入上天的宏大仪式。在整个构图上，中间疏而上下密，以突出死者的主导性，在视觉效果上亦疏密有致，重点突出。另外，这幅帛画的色彩也已使用了矿物色、植物色、动物色三种，有朱砂、石青、石绿、土红、蛤粉等，同时亦使用了渲染法，色彩明丽而凝重，典雅而自然。而且人物刻画已露出性格化的倾向，如利仓之妻雍容华贵，显示了贵夫人的气质。而三位并排的侍女则低首肃立，十分卑下。两个头戴雀尾冠跪着的男子则形体瘦小，显得十分猥琐丑陋。马王堆三号汉墓出土的四幅帛画及山东临沂金雀山九号汉墓出土的一幅帛画，在绘制技法及题材内容上都与马王堆一号汉墓出土的帛画基本相似。

三、壁画

汉代的壁画颇为风行，上至皇宫庙堂、贵族宫苑、官吏住舍，下至墓室墓道等都大量绘制。如汉景帝子鲁恭王在山东曲阜修建的灵光殿壁画，规模宏大，内容浩繁，王延寿的《鲁灵光殿赋》对此作了专门的记载，“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵”，可谓是洋洋大观了。然而由于沧桑变化，建筑壁画大都泯灭了，现在所能见到的汉代壁画，大都是汉墓室壁画。

汉墓室壁画题材内容主要反映死者生前显赫豪华生活的出行图、宴饮图、百戏图等，及表现升天祭奠的升天图、祭奠图。另外，也有一些墓室壁画描写了社会现实生活等。西汉前期的卜千秋墓壁画及后汉的辽宁营城子墓壁画就是属于升天图一类的。近年在河北安平县逯家庄西南发掘的东汉墓壁画，则是属于出行图一类，而在汉墓室壁画中，这类图画往往显示了较高的艺术性。此墓的壁画是彩绘的，共有上下四层车骑人马组成，场面宏伟、层次清



图4–2 和林格尔东汉墓壁画

晰，最低一层是墓主所乘，随车簇拥，可见气势浩荡、威风凛凛。这些壁画构图严谨而完整，在那么大的画面上置阵布势，显得从容不迫，主次分明。笔触线条颇有气势力度，勾勒形象准确，设色敷彩亦明丽而不板滞，增加了画面的立体感。另外如内蒙古和林格尔东汉墓壁画中的一幅“出行图”（图 4–2），也是同类题材中的精彩之作，它不像安平汉墓出行图那样是种平衡的构图，而是采用了带有强烈动感的构图法，使人如见马蹄迅疾，车轮滚滚，带有浓郁的边塞风情。特别是马的形象矫健剽悍、栩栩如生。河南密县打虎亭二号墓有壁画多幅，有《迎宾图》、《出行图》、《升仙图》等，而北壁的《百戏图》尤为精湛优美，这是一幅长达 7.3 米多的巨幅壁画。整个画面展现了一幕豪华富丽、气氛热烈的宴饮观戏作乐场面，上下两边各画着一排身穿绮丽袍服的贵族，他们在席上跽坐，姿态各异而神态自若，有的正在专注地欣赏着跳丸、盘舞等演出，有的正侧首似在与边上人话语。而舞伎的演出造型生动，形体柔美，似可见演技之精彩。如此宏大的场面，绘制得井然有序，主次分明而生动多变。壁画的色彩运用了朱砂、朱膘、赭石、石黄、石绿等，因而色彩鲜艳华丽，与整个宴饮气氛相协调。绘画的线条则遒劲练达，连杯盘碗筷之类小

物件也绘制得十分精细。因此，从整个壁画的构图、形式、内容、色彩、线条等方面来看都显得气势磅礴，技艺高超，为其后魏晋画家的创作提供了极好的范例，如晋之大画家顾恺之的绘画艺术与风格，就与东汉壁画艺术有着内在的联系。而且历史地看，汉代壁画在创作观念及技法观念上所积淀的雄厚基因，为我国绘画艺术的发展开拓了一条宽畅的大道。如汉壁画不仅有白描，线条笔触感强烈，出现了“高古游丝描”，而且亦有没骨法及用色渲染法，特别是其中的一些大笔挥洒，类似以后的大写意法，汉代画家在壁画中所体现出的积极创造精神，为后世画家提供了多元化的艺术表现方法。由此可见，汉代壁画在美术史意义及绘画本体上，更是代表了汉代绘画的艺术走向和整体水平，其线条的运用、构图的形式、色彩的运用乃至创作观念的展示，已进入了一个时代的高度，并为日后中国美术的发展奠定了一个大格局。

四、画像石、画像砖

画像石、画像砖在汉代发展到了极盛阶段，形成了一个独特的画像艺术系列，成为整个汉代绘画艺术中瑰丽的珍宝。画像石、画像砖虽然是将绘画与浮雕融合在一起，但它主要的艺术表现形式还是以绘画为主，线刻为辅。画像石、画像砖主要用于建筑，如殿堂宫苑、石阙墓室及祠堂庙宇等，数量很多，我国各地都有发现，其中以山东、四川、河南的最有艺术特色。历史地看待画像石、画像砖在汉代鼎盛，仍是绘画艺术与工艺制作完美的结合及相互的影响，其中既有雕塑的技法，亦有版画的元素，是一次诸艺的大融合。特别是当时社会广泛的需求，更是起到了有力的促进作用。

山东的画像石在艺术风格上显得粗犷古朴而浑厚凝重，表现了齐鲁之间纯朴的风情，从中可见地域社区的审美习尚对该地的艺术风格形成，是有着重要的影响力。山东的画像石题材主要有

现实生活、历史典故及神话传说，而其中历史典故占较大的比重，并且在这些历史典故中渗透着浓厚的儒家思想观念和审美意识，这与齐鲁不仅是儒学的发源地，而且也是儒生极为活跃之处有着密切的关系。山东画像石最有代表性的是孝堂山郭氏祠、嘉祥武氏石室和沂南汉墓三处。

孝堂山郭氏祠画像规模较大，既有题材为历史典故的《周公辅成王图》、《捞鼎图》及反映现实的《庖厨图》、《杂技舞乐图》、《车猎图》等，也有表现对异族战争的《战争图》及神话传说类的画面，大多数画像采作阴刻，线条流畅遒劲，铲线粗犷持重，人物、车子、禽兽等都绘制得十分生动传神，显示了很高的写实技巧。嘉祥武氏祠画像石总计有40多幅，其中尤以历史典故为多，如“周公辅成王”、“孔子见老子”、“荆轲刺秦王”、“聂政刺韩王”、“蔺相如完璧归赵”、“老莱子”、“邢渠”、“曾参”、“京师节女”、“梁节妇”、“齐继母”等，在这些历史典故中都积淀着浓厚的儒家忠孝节义的信条，另外也有各种神仙灵异如伏羲、女娲、雷公、雨师、风伯、电女、北斗、织女等，反映现实生活的有车马出行、乐舞宴饮、攻战争斗、庖厨烹调等，可谓是山东地区汉画像规模宏大、题材丰富的典型代表。武氏祠画像石大都阴刻，再以极细的阴线勾勒，更突出了厚重浑穆的艺术效果，特别是一些历史典故的描绘十分精彩，既有故事情节，又有场面气氛、人物情态及细节展示。如《荆轲刺秦王》画像石（图4–3），场面惊险、构图严谨，荆轲将匕首奋力向秦王刺去，然而匕首却戳到了庭柱

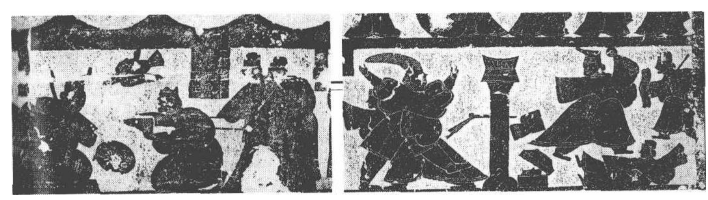


图4–3 荆轲刺秦王画像石

上，一位武士拼命将荆轲抱住，而荆轲则伸出手臂挣扎。柱旁打开的匣子内，依稀可见秦国叛将樊于期的首级，荆轲的副使秦舞阳则吓得倒地颤抖。秦王则惊惶失措地逃去，还惶恐地回头观望。可见情节生动而人物性格鲜明，荆轲壮士之勇、秦王之惊恐、武士之敏捷跃然石上。而《战争图》则场面激烈壮观，战马奔腾、将士格杀，一派刀光剑影。马的形象十分精彩，或奔跃、或嘶鸣，都姿态各异而造型健美。沂南画像可分为四组，计42幅，题材、内容也是历史典故、神话传说及现实生活。而其中尤以第三组中室画像反映墓主生前豪华享乐的部分最为精彩，从“车马出行”、“歌舞百戏”到“丰稔宴饮”，技法写实、线条劲健，画面疏密呼应，呵成一气。特别是其构图，并不追求惟妙惟肖的形似，而是以神似来表现效果，给人以一种含蓄朦胧的美，带有较丰富的艺术内蕴，如《百戏图》就可见这种艺术特征，百戏中有“跳丸”、“飞剑”、“七盘”、“绳技”等，但在画面上仅是动态性的神似刻画，从而令人回味无穷。另外，山东的济南、曲阜、滕县等地也有画像石发现，有的也颇为生动精湛。如滕县的《冶铁图》画像石，就是一幅极有生活气息的佳作，整个画面以中间的炼铁为重点，左边是冶铁炉，尤见烈焰腾腾，右边是淬火。整个炼铁工序表现得层次清楚，人物造型自然，显示了作者的深厚功力。

四川的画像艺术以画像砖为数最多，艺术性也最强，在整个汉代美术领域中占有重要的地位。四川画像砖的总体风格是清丽精巧而旖旎多姿，自然生动而构思精湛，画面场景富有诗意，带有较强的抒情性。而各类题材中尤以反映现实生活为多，无论是人物或其它诸物都表现细腻精微而富有灵动之气，构图也颇有疏密主次的变化，有较为开阔的空间感。有的画像砖还是彩绘的，画像砖大都是线刻浅浮雕，再施之以色彩，因而装饰效果强烈，而且更增添了视觉立体感。

四川画像砖大都出自成都地区，并以此为中心辐射至广汉、

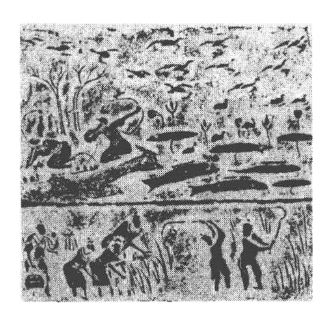

图4-4 弋射收获画像砖


图4-5 宴乐百戏画像砖

德阳、新津、邛崃、大邑、宜宾等地，这与天府之国的经济繁荣、文化先进有关。四川画像砖有些作品成为传世的经典名作，如《弋射收获》画像砖（图4-4）有上下两幅组成，即弋射与收获，然而上下呼应，整体和谐，章法自然。弋射构图十分优美抒情，一湾清池中鱼儿悠然地游着，莲花开放后已结成了一个个丰硕的莲蓬头。池边有两人弯弓欲射天上惊飞的水凫，一人跪着，一人卧曲着昂射，造型姿态生动而多变。两棵无叶的树干显得萧瑟而苍劲，点出了秋季的时序。整个画面犹如一幅清逸幽美的山水画，弥散着浓郁的诗情。收获画面却洋溢着秋收的劳动喜悦，前两人正在扬镰收割，当中三人在捆扎搬运，最后一人肩挑手提着食物给他们送饭，组成了一幅农家乐的丰收场景，生气盎然。《宴乐百戏》画像砖（图4-5），是一幅反映汉代歌舞杂技演出的精品。画面的左上角有雍容华贵的一男一女坐于榻上欣赏观看，下面二人是吹箫的乐人在为演出伴奏。右上方两人皆裸着上身献技，一人在手舞足蹈地弄丸，一人在持剑扛坛。下面一男子持鼗敲击，一高髻的女子正翩然起舞，长袖挥动飘拂，颇有节奏感，而那位击鼗的男子张着嘴，可能是唱歌伴舞吧。整个画面分为观赏、伴奏、表演，场面完整，静动结合，特别是四位杂技歌舞表演者刻画得形神俱妙。四川画像砖中这类音乐歌舞杂技题材的作品大都具有很高的艺术水平，如成都出土的“乐博”、新都出土的“骑吹”等，可见天府之国音乐活动的一个侧面。总的来说，四川画像砖的创作观念比较自由明朗，现实主义气息比较浓厚，形式美中渗透出一种积极的浪漫主义精神，具有较高的美学层次。

河南的画像砖大都是空心大砖，其创作题材也主要是历史典故、现实生活及神话传说，可见这类题材是贯穿着一个时代的。然而在艺术风格上，却因地而异。河南画像砖的风格沉雄古拙而简练爽捷，显示了中州大地的雄逸之气。与山东画像石之粗犷豪放、四川画像砖之清美秀逸形成鲜明的对比。河南画像砖分布极广，

主要有洛阳、郑州、南阳等地，其中以南阳的画像砖量多而质优。

南阳画像砖的内容颇为丰富多彩，有些题材比较新颖，技法也自有特色。如《后羿射日》采用了直构图法，树干弯曲舒展，后羿在树下弯腰张弓，形体矫健而英武，特别是整个射击姿势造型生动而准确，弓弦的紧绷，更突出了后羿的力大无比。整个构图亦十分严谨，互为呼应，紧凑而不局促，以下紧上疏来协调画面，从而给人以少胜多，小中见大之感。南阳画像砖中的《歌舞乐伎》与山东、四川的同类题材相比，显得构图简洁明了，逐个刻画表现，以不同的姿态造型来见变化。南阳画像砖中还有以神话传说与天文星宿相结合的题材，如《玄武星座》，整个画面弥散着幽远神秘的气氛，以人、动物与星相互映衬，左下四星相连成为圆形，当中弯腰坐着织女，意谓织女星，一童子牵牛的上方，有三星相连，意谓牵牛星，而当中隔着白虎，上有三星相连，即为白虎星。然而其表现技法却颇为写实、质朴，有稚拙古穆之气，而且颇有装饰效果。

汉画像艺术除了以上三处外，湖北、安徽、河北、陕西、江苏、浙江等省也有不少发现，有些作品还是很有艺术特色的，如米脂县的《麦穗图》、《牛耕图》，沛县的《六博画像石》，徐州的《牛耕图》等，显得瑰丽多彩，特别是徐州的《牛耕图》，画面构图十分丰富，交织成一幅当时典型的农家生活图。从某种意义上讲，汉画像石、画像砖是当时社会百科全书式的记录和反映。

五、瓦当

汉代绘画艺术的长廊中，瓦当也占有独特的地位。瓦当是古建筑中一种特有的附属物，由于上面运用了图案、纹饰或文字为装饰，从而形成了瓦当艺术。瓦当艺术由秦入汉而进入了它的全盛期，题材广泛，除了青龙、白虎、玄武、朱雀外，还有植物昆虫、鸟兽动物等。汉瓦当的图案古朴灵动而丰盈稳健，风格凝重浑穆而简约洗练，内蕴着一种幻想的神秘气氛及浪漫主义的精神。就



图4-6 白虎瓦当

以常见的“四神”青龙、白虎（图 4–6）、朱雀、玄武来讲，整个画面以当中的乳钉为中心，动物围绕着这个中心而绘制，稳重中见变化，具有强烈的动感，气息浪漫、手法夸张。其线条刚健苍劲，画面虚实相应，特别是龙的鳞甲、虎的斑纹、朱雀的羽毛、玄武的龟纹刻画精细，“四神”的足也都表现得极为灵动矫健，从而增强了力度气势。杨力民在《中国古代瓦当艺术》中指出：“汉代瓦当艺术凝结着自西周以来的精神气质和艺术风貌，体现出了中华民族装饰艺术的传统美学观和东方审美心理，从而使瓦当艺术到了一个光辉灿烂的时代。”

汉代的绘画艺术除了上述而外，还有木板画、木简画及漆画等。如居延遗址破城子曾出土一幅木板画《白虎图》，纯用线条勾画，十分流畅而生动，笔触感极强，有跌宕起伏之势。在居延的查科尔帖还发现了别有趣味的木简画，在狭长的木简上以墨线描画，构图缜密而自然。扬州邗江胡场汉墓中也发现了两幅木刻画，而且是彩绘，在线条、色彩、形象上都表现了相当的艺术造诣。汉代的漆器绘画，在乐浪曾大量出土，如彩箧上画的孝子图颇有故事情节，人物情态各异，油彩运用优美和谐。另外如长沙马王堆一号墓出土的漆棺彩画、甘肃武威出土的漆樽彩画、咸阳马泉出土的漆奁彩画等都各具风姿艺韵，从而构成了汉代绘画艺术之大观。

第三节 雕塑

由秦开创的统一大业，至汉得到了巩固与发展，由此构成了

华夏民族强大统一的文化心理。秦汉之际的时代审美特征，正是对力度气势、雄浑豪放的崇尚，而这一“秦汉风采”却极充分地体现在这个时代的雕塑艺术中。其内在的美学精神，正是人的力量的折射，即显示了人对客观世界的征服及人对自我力量的肯定。秦汉的雕塑正是十分强烈反映了人的本质对象化，也就在这个文化心理时空中，秦汉之际纪念碑式的雕塑作品出现了，从秦始皇陵浩大壮观、威武雄迈的兵马俑到汉武帝时代的大将霍去病墓前那气势古拙、雄浑持穆的石雕，颇具雄健之气与阳刚之美，其表现手法是相当现实的，而内在精神却又是相当浪漫的。

一、秦兵马俑

秦代的雕塑作品在秦始皇陵兵马俑未发现前，大都已被历史的风烟所泯灭，仅能从一些古籍记载中悉知一二，为此不少美术史中对秦代雕塑艺术的介绍只能是个空白。20世纪70年代以后，在陕西临潼秦始皇陵东侧连续发掘出了三座规模宏大的兵马俑坑，当这些千年埋没于地下的雕塑艺术作品展现在人们面前时，其生动精湛令人惊叹不已，在世界上亦引起了强烈的反响。

秦兵马俑系陶制，因而又称陶俑，大小与真人真马基本相符。秦兵马俑造型生动而多变，气势英武而雄健，真实地反映了秦王朝强大的军事力量，诚如李白在《古风》中所写的“秦王扫六合，虎视何雄哉！挥剑决浮云，诸侯尽西来。”而用“何雄哉”来形容秦兵马俑的整体美学风格，是十分确切而概括的。兵马俑中的武士姿态、服饰、动作不一，或身穿短袍外披铠甲、挟弓挎箭，或身穿短褐交领右衽勒带、手执剑矛弩机等兵器，整个形体塑造准确，比例和谐，雕塑手法洗练简约，有些细部亦精致。特别值得一提的是，这些数以千计的武士俑，其面部表情几乎无一雷同，而是面容各异、神态不一、性格鲜明。注重于人物性格的刻画，是雕塑中艺术意识与技法意识的相得益彰，是美学观念上的一大


图4-7 老兵

进步。即证明了兵马俑雕塑并不单纯的是一种工艺性显示，而是渗透了当时人们的审美心理与社会生态。唯其如此，才有刻画性格的必要，而要达到这一点，技法工艺又要相应的提高，才能惟妙惟肖，形神兼备地加以表现。如以一号坑第二过洞马前直立的三位兵士为例，一个是久经沙场的老兵（图4-7），他面容清癯严峻，那凝聚的双眉及紧闭的嘴唇，显示了他内涵深沉的性格。一个是中年士兵，他双眼微闭，嘴巴向上抿起，面容似笑非笑，含蓄微妙，从而表现了他稳健多思的性格。一个是稚气未脱的新兵，他双眼颇有新奇感地望着前方面含微笑，双唇抿合略向里缩，这是传神之笔，不仅使整个面部表情十分生动，而且突出了这位新兵幼稚中还带着一丝奶气未退味，可见青年人的纯真无邪。而通过这三个士兵的面容刻画，较为典型地展现了老、中、青士兵的性格差异。这其中也许凝聚着雕刻者的复杂情感与一定的创作倾向。同时，这些雕塑还施以明快朴实的色彩，使之更为生动多彩而逼真立体，强化其艺术表现力，达到了彩绘雕塑的造型效果。兵马俑中的陶马雕塑，也显得体态健美，造型生动，特别是马头之刻画非常精妙，双耳前倾以示听觉之灵敏，双眼注视前方似严阵以待，嘴巴微开而鼻孔翕张，显得神情专注。而马的整体，颇具曲线之形，肌肉结实，骨骼矫健，内蕴着力量、气势与动感。

二、汉霍去病墓前石雕

汉代的雕塑以陕西兴平霍去病墓前的石雕为最著名。霍去病是汉武帝时抗击匈奴入侵掳掠、平定边境的一代名将，所以他死后能葬在汉武帝的“茂陵”旁边，并将其墓地仿造成祁连山状，使之情景交融而主题鲜明，再现了他当年率军击败匈奴的辉煌业绩。

霍去病墓前的石雕现存：马踏匈奴、跃马、卧马、伏虎、卧牛、卧猪、卧象、石鱼、石人、野人食小熊等，这些石雕有一个共同的特征就是利用原料石的大体大面，以粗轮廓的概括手法加以雕

琢，因而显得朴拙简约而雄浑遒劲，可谓是大朴不雕，大巧若拙。在不经意中经意，涵养着勃发的力量、气度与运动感。这些石雕都散放在冢山上，以象征祁连山之景，再现霍去病抗击匈奴时的典型环境，可见其创作倾向是十分强烈的，不仅仅是对霍去病抗击匈奴伟业的沤歌，而且也是对一个民族豪迈无畏精神的肯定。而这一点在《马踏匈奴》（图 4-8）中表现得最为淋漓尽致，一匹雄壮矫健的战马巍然屹立，神态豪迈悠然，而在马腹下仰面躺着形貌丑陋的匈奴酋首，从而表现了战马作为征服者的胜利姿态，匈奴酋首作为被征服者的可悲下场，对比强烈而主题鲜明，展现了华夏民族那种强大浩然的时代精神，具有汉高祖刘邦在《大风歌》中所写的那种“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方”的雄壮威武之气。又如《伏虎》的造型也十分洗练，形体圆浑而强健，内蓄着无限的力量。而那貌似静逸伏蹲的身姿，也许会随时跃然而起，从而静中见动、稳中寓变。因此，综观这些石雕，看似那么简单古老，甚至还带有点原始雕塑的“简率笨拙”之遗绪，然而这仅是一种现象，是艺术表现中返璞归真的高级境界折射，可见这种形式美感、技法手段是和丰厚的思想内涵、深沉的审美心理、雄健的民族精神相适应的，形式与内容、方法与思想、造型与构思在这里达到了浑然一体的融合，在中国雕塑史上，这组霍去病墓的石雕群，具有里程碑的意义。从而反映了一种自信而强健的民族心理，由此产生了震撼人心的艺术力量。



图4-8 马踏匈奴

三、陶俑

由霍去病墓前石雕所奠定的那种拙朴浑穆的雕塑技法，几乎构成了整个汉代雕塑的艺术风格。如西安城西斗门镇附近昆池东岸和西岸的牵牛像、织女像，山西安邑杜村的明石虎，陕西咸阳杨家湾汉墓出土的陶俑等，大都采用了这种简练质朴的造型技法，由此而形成了整个汉代雕塑艺术的美学风范。如四川成都天回山



图4-9 说书俑

于1957年出土的《说书俑》(图4—9)可谓是汉陶俑雕塑的代表作，其造型虽然粗犷简朴，但面神形态都极为生动，他袒露上身，抱鼓舞棰，一足跷起，与持棰之手上下呼应，动感强烈，可见其手舞足蹈正进入表演的高潮。而面容进入“角色”，双眉笑成了弯月形，嘴巴张开似在说噱，深深的皱纹凝聚成波浪纹，更增加了其面部的喜悦色彩，颇有些眉飞色舞、得意忘形之感，从而将一个正在说书的民间艺人形象逼真而传神的表现了出来，具有呼之欲出的艺术效果。正如《汉书 · 霍光传》所载：“击鼓歌吹，作俳倡。”

四、铜俑

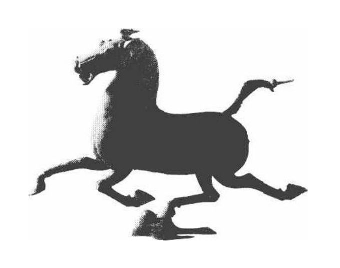


图4-10 马超龙雀

另外，汉代的铜俑雕塑也颇为优美，如1969年甘肃武威雷台汉墓出土的兵士俑、奴婢俑与车马俑等都独具艺术风采的。著名的《马超龙雀》(图4—10)即是其中一件精品之作。“马超龙雀”原称“马踏飞燕”，但经考证，马非普通之马，乃是天马，燕子乃是龙雀。此马高34.5厘米，长45厘米。汉张衡在《东京赋》中就有“龙雀”、“天马”说。整匹天马的形态灵动健美而神采飞扬，三足凌空跃起，显得敏捷而轻盈，右后足正踏着一只龙雀之背，其构思不仅新颖，而且体现了浪漫主义的精神，以马超龙雀这瞬间凝聚成作品，从而集中地表现了速度、力量，寓意着一种腾飞精神。其造型也极为惊险，全部力点都集中于一足之上，然而又重心平衡，体现了科学的力学原理。马超龙雀的雕塑技法，也体现了汉代雕塑艺术的特征，洗练质朴而不事巧饰，整体形象十分单纯简约，而动作姿态却异常矫健活跃，从而洋溢着一种“天马来兮从西极，经万里兮归有德。承灵威兮降外国，涉流沙兮四夷服”（《汉武帝 · 西极天马歌》）的豪迈精神和浓郁诗情，其艺术成就是难以企及的。因而在1983年10月被国家旅游局定为我国旅游标志。

第四节 书法

一、“书同文”与小篆的创立

在我国书法艺术发展史上，秦代是个承前启后、“书同文”的重要时代。秦始皇统一中国后，由于政务繁多，文书甚多，秦始皇的丞相李斯上书“奏罢不合秦文者”，秦始皇及时采纳了李斯的建议，命李斯制定新书，推行“书同文”的政策。李斯以籀文为基础，在依循六书原理的基础上，删繁就简，改难取易，创制秦篆以令天下。因为籀文古称大篆，所以秦篆又称小篆。小篆的创立，结束了春秋战国文字各异的局面，使我国文字呈现了规范化和统一化，也为书法艺术发展的系列化与体式化奠定了基础。郭沫若在《奴隶制时代·古代文字之辩证的发展》中指出：“秦始皇帝统一文字是有意识地进一步的人为统一。中国文字的趋于一统，事实上并不始于秦始皇，自殷代以来，文字在逐渐完密的同时，也在逐渐普及，由黄河流域浸润至长江流域和珠江流域。西周所留下的金文，是官方文字，无分南北东西，大体上是一致的。但晚周的兵器刻款、陶文、印文、帛书、简书等民间文字，则大有区域性的不同。中国幅员广阔，文字流传到各地，在长远的期间发生了区域性的差别（例如在今天广东还有‘冇’字和‘乜’字之类）。秦始皇帝的‘书同文’是废除了大量区域性的异体字，使文字更进一步地整齐简易化了。这是在文化上的一项大功绩。”

小篆（又称秦篆）的笔画线条稳健清丽、秀逸持穆，结构严谨缜密、均衡对称，如唐张怀瓘在《书断》中所说小篆：“画如铁石，字若飞动，作楷隶之祖，为不易之法。”明赵宧光《论九体书》亦说小篆“一点矩度不苟”。特别是秦始皇统一中国后，为了“以示强威，服海内”，风尘仆仆地出巡五次，每到一地都命随行的丞相李斯写碑，以炫耀其文治武功。而这些碑文的书写，

亦笔调精湛严谨，结构稳健浑穆，弥散着秦统治者的尊严与威仪，而且从文字的统一意义上来看，这些由李斯所写的碑文，实际上是起着小篆文字推广的标本作用。如《琅玡刻石》，气势从容雄浑，笔画丰润敦古，诚如《唐人书评》所说："斯书骨气丰匀，方圆妙绝。"而李斯作为我国历史上第一位正统的皇家书法家，不仅以他的书法艺术创作活动，体现了书法的社会文化价值，而且显示了书法家的社会地位。

二、秦隶

秦始皇在命李斯创建小篆后，亦接纳了程邈所创的隶书。相传程邈是个囚犯，他在狱中搜集和整理隶书，秦始皇知悉后，就把他从狱中释放了出来，并委任其为御史。而促成秦始皇这个行动的原因，依然是当时社会的需要。因为隶书作为一种通行的官方文字，其书写由圆转为方折，把篆书长方结构改为便化结构，趋于简易。因此，汉许慎在《说文解字·序》中说："是时秦烧灭经书，涤除旧典，大发史卒，兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易"。然而，切莫以为隶书比篆书简易，就是一种随便草率，实则隶书依然有着内在的严谨性与规范性，其运笔讲究整齐秀逸，结构注重于平衡工稳。唐孙过庭在《书谱》中颇有见地地指出："隶欲精而密。"隶书简易于篆书的关键之处是将篆的圆笔曲线改为方笔直线，从而提高了书写效率。因此，如果说秦篆的创立，标志着古文字发展的最高阶段，亦即最后阶段。那么，秦隶的创立，则标志着今文字的滥觞，亦为今后书法艺术的发展开辟了广阔的道路，正是在这个意义上，"秦始皇改革文字的更大功绩，是在采用了隶书。"（郭沫若《奴隶制时代·古代文字之辩证的发展》）

三、汉隶的风格与成就

汉代是我国书法艺术辉煌的全盛期，这不仅是隶书由秦入汉

已达到了其巅峰状态，而且其他各种书体的发展也日趋完善，章草、草书、行书、楷书，各体已备。汉代以后的书法艺术，原则上说已不再有书体创新的问题，只是继承、发展与盛衰的问题了。也就是说，汉代确立了中国书法艺术的大系统与大格局，奠定了书法的各种体式。



图4–11 张迁碑（局部）

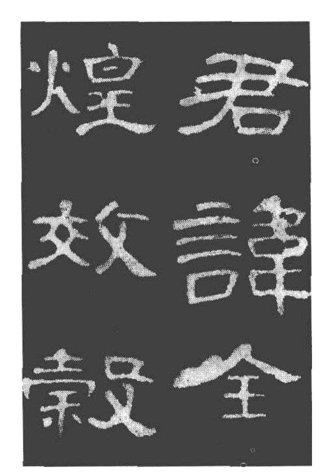


图4–12 曹全碑（局部）

汉隶为汉代书法最辉煌的成就，汉隶继承了秦隶的一些运笔、结构方法，下启魏晋南北朝及隋唐的书法风范。隋唐以后直至近代，虽然楷书、行草盛行，而隶书依然不废，证明汉隶有它强大的艺术生命力和很高的美学价值。西汉初年的隶书，还较多地沿用秦隶，从西汉遗留下来的铜器、简版上来看，与秦权量诏版基本相似。从新莽时期开始，隶书产生了重大的演变，在字体上产生了点画的波尾，与西汉初期无点画波尾的隶书显然不同，从而标志着隶书进入了成熟阶段。东汉中期，石刻渐多，如永帝年间的碑刻，点画波尾优美生动，结构趋向工稳雅致。特别是到了桓帝、灵帝时期，隶书日趋精美，笔势旖旎生动，结体婀娜多变，风格流派纷呈，成为汉隶的黄金时代。这个时期所留下的大量石刻，是汉隶艺术的精品力作。如浑穆质朴、字势雄健的《裴岑纪功碑》、《西狭颂》、《尹宙碑》；古拙劲挺、浑厚凝重的《张迁碑》（图4–11）、《鲜于璜碑》、《张寿碑》；秀逸典雅、法度精妙，立汉隶之风范的《礼器碑》、《曹全碑》（图 4–12）、《史晨碑》；绮丽多姿、朴茂灵动的《石门颂》、《沈府君神道阙》、《冯焕神道阙》等。

尽管隶书风格流派纷呈，但就整体艺术特征来看，其运笔藏露相间，表现了笔力含蓄蕴藉之美，给人以秀润遒劲之感。隶书运笔之妙还在于疾涩相兼、行留相辅，就是运笔的快慢缓急来产生隶书笔画固有的婀娜多姿、飘逸秀婉之美，犹如翩翩起舞，时而姿态妖媚，时而刚健畅达。成公绥在《隶书体》中就形象地说隶书运笔："或轻拂徐振，缓按急挑，挽横引纵，左牵右绕，长

波郁拂，微势缥缈。”隶书运笔的典型特征是波磔，这是一种富有力感与动感的曲线线条，“波状线，作为美的线条，变化更多，它由两种对立的曲线组成，因此更美，更舒服。”（荷加斯《美的分析·论线条》）隶书运笔波磔所产生的“蚕头燕尾”、“一波三折”，正是曲线与直线的互相映照，风神逸宕。隶书的结构从总体规范上来看，还是在本质上体现了一种工稳端庄之美，这又别于小篆的匀齐对称，而是利用笔画线条、偏旁部首的组合来形成的平衡。因此无论是浑厚凝重的《衡方碑》、朴拙粗犷的《张迁碑》、还是清秀飘逸的《曹全碑》等，都从整体上呈现了这种雍容稳健之气，然后再追求多姿多态的变化，以达到虚实疏密的艺术效果。也正是在工稳端庄的基础上，才能化静为动、变稳为险，产生欹正相依的动态美，这与汉代绘画、雕塑那种追求力度、气势、动感的美学精神是一脉相承的。所以董其昌在《画禅室随笔》中说：“字须奇宕潇洒，时出新致，以奇为正，不主故常。”

隶书在汉代的兴盛，有着深刻的社会原因，由于汉代政治、经济、文化的发展，文字的使用日趋频繁，而隶书的书写要比篆书迅速简便，“隶书者，篆之捷也”（卫恒《四体书势》）。于是，原先在民间使用的隶书，官方也开始确认了其使用价值而加以采用，这就为隶书艺术的发展准备了一个良好的社会环境，书写隶书在当时蔚然成风。另一方面，写隶书也是当时入仕做官的一种途径，所谓“史书令史”就是指擅写隶书的令史，所以汉人称隶书又叫做“史书”，可见以书取人，成了国家的一种制度。当时曾流传这样的谚语：“何以礼义为，史书而士宦。”意即何必去讲究“礼义”，能写好隶书就可以为官做宦。《汉书》中也记载元帝“多才艺，善史书。”隶书在汉代受如此重视，其得到充分的发展也是势在必然了。

四、“隶变”的两个方向：草化与楷化

隶书的演变过程在书法发展史上称为“隶变”，为以后各种

书体的变化作了重要的媒介，开拓了广泛的领域。从总的趋势来看，“隶变”主要有两个方向：一是草化，一是楷化。草化首先是章草，其后是草书、行书。章草是“损隶之规矩，纵任奔逸，赴速急就”（张怀瓘《书断》）的一种书体，章草依然保留了隶书的波捺笔，字字分离，但笔画连绵，结构简化，其笔画萦带处常使转连接，如汉元帝时黄门令史游所写的《急就章》（图 4−13）就带有这个艺术特征。张怀瓘曾说：“章草即隶书之捷，草亦章草之捷也。”可见草书是从章草变化而来，体势连绵起伏，笔画奔放飞舞。草书相传是东汉张芝（字伯英）所创，他取法于杜操、崔瑗的章草而创草书（又称今草）。《书断》中亦说他“初学章草”后“因而变之，以成今草，转精其妙。字之体势，一笔而成，偶有不连，而血脉不断”。张芝的草书精熟神妙，有“草圣”之称。行书是介于草书与正书之间的一种书体，相传是东汉时刘德升所创，“行书者，后汉颖川刘德升所造也，即正书之小讹。务从简易，相间流行，故谓之行书。”“赞曰：非草非真，发挥柔翰。”（《书断》）行书书写流畅迅捷而又易于辨认，婉约妍美而通俗晓达，因此具有很大的实用价值及审美价值，在以后得到了很大的发展。隶的楷化是在东汉末年形成的，相传是王次仲所创，但此说并不可靠，其实这种书体在民间已流行。较早的楷书还带有隶书的遗意，如三国吴凤凰元年（272）的《谷朗碑》，就带有隶书的遗风而开楷书的雏形。其后的楷书则日趋严谨方正，劲健遒丽，并产生了楷书的典型运笔与结构。由此可见，汉之“隶变”有着重要的书法美学意义，它不仅开拓了书法的实用功能，而且强化了书法的艺术价值，在书法艺术的长廊中，使各体皆备、琳琅满目、互相媲美。

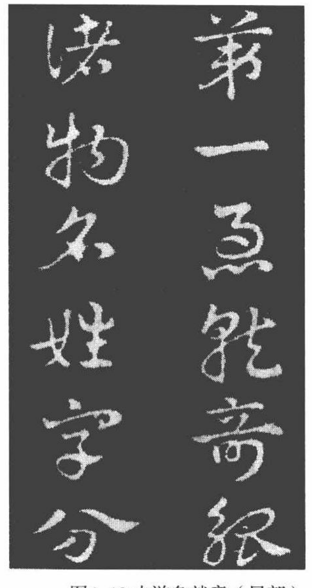


图4−13 史游急就章（局部）

五、汉简

另外，不应忘却的是汉简在汉代书法艺术宝库中，也具有重

大的艺术价值。汉简是写在竹木简上的文字，近代大量出土，如敦煌出土的《流沙坠简》、内蒙出土的《居延汉简》、甘肃出土的《武威医简》等。这些书简大多出自民间书法家之手，运笔质朴飘逸、潇洒不羁，结构体势多变、纯任自然，富有清新之气。而且可以体味笔情妙趣，观察不同作者的运笔之妙，这要比我们从汉碑刻上观察探索来得更为直接而真实，风韵神采毕现。

第五节 篆刻

秦印，在我国篆刻艺术史上占有重要的地位，一直有“印宗秦汉”之说。秦代的历史虽然十分短暂，但秦印的兴起却有特定的时代背景。政治上，秦始皇统一了六国，成立了我国历史上第一个封建集权的统一国家，使印章作为权力的象征作用更为重要了。文化上，李斯在六国文字的基础上，创立了小篆，使印章文字趋于规范，在印章的艺术处理方法上，从形式到内容都逐渐系统化、生动化，为汉代印章艺术的鼎盛期作了准备。春秋战国时代的印章名称是无严格规定的，而到了秦代，只有天子的印章可以称为玺，而臣以下的印章，只能称为印，显示了天子的至高无上与中央集权性。

一、秦印的艺术特征

秦代印玺有两大类，一是凿印，一是铸印。铸印就是先制印模，剔出印文，用泥做成印范，将熔化的金属浇入印范而成印章。

铸印一般笔画圆润丰丽、工稳典雅，线条略粗些。凿印就是用印模事先铸成印坯，军中有紧急任命时就在印坯上凿出，原因是“以其急于封拜，未及待铸也”。因此，凿印又称为“急就章”，一般笔画较细，潇洒自然，峻丽生动。

秦印的款式一般有“田”字形与“日”字形。“田”字形就是在印章中采用此作框，将印面平均地分隔为四，不管笔画多少，均占四分之一，此类印大都用于官印。由于在印章章法中采用了“田”字分隔，从而给人以严谨持重的规范感。但由于笔画、字形是各不相同的，所以要求在均衡中有变化、有疏密虚实感。因此，这就形成了秦印一个显著的艺术特征，即规范中有生动，均衡中有变化，静态中有动感。“南郡侯印”中“田”字格处理就有古朴自然的气息，四个字在格子里舒展伸缩，和谐协调，特别是最后一个“印”字空出四周，使章法更是疏密有致。而“白水弋丞”印则显得秀逸婉丽，整个印章的文字线条圆转遒劲，仅“丞”字用了些方笔，更有凝重之气，而“田”字格内的留红与线条则虚实呼应，使整个印章有种雍容大度的气派。可见秦代印玺使用“田”字格决不是简单的形式上的需要，而是富有美学思想的，即“田”字格可以对印章的线条、结构、章法起到一种调节机制作用，使虚实与疏密互相补充与代偿，具有造型上的空间意识。

“日”字形则是低级官吏与私印采用的一种形式，如在长方形的印中用“日”字形作框，将印面分割成二，如“敬事”、“李瘫”印即是，此类印又称为“半通印”。“日”字形印大都较浑朴平易，有自然之趣，不像官印那样严谨，具有秀丽清新之气，为以后篆刻家刻名印所取法。除了官印及私印外，秦印中还有一类闲文印，如“忠仁思士”、“思言敬事”等，此类印的造型多变，沿袭了春秋战国古玺的风尚，有圆形、椭圆形、不规则形等，此类印绮丽多变，别有趣味。

二、汉印

汉印开创了我国篆刻艺术的鼎盛期，起着承前启后的作用。汉印的章法严谨工稳、构思精巧，刀法苍劲刚健、气势雄浑，从而奠定了千百年来“汉印”为印章艺术最高风范的根基。

汉印初承秦制，早期印章还常常带有“田”字格式边栏，文字线条也较规范平正，和秦印相似。经一百多年的发展后，至新莽时期才正式出现了专门用于印章的文字——缪篆。缪篆笔画线条简约质朴，结构方中带圆，带有隶意，很适宜入印作篆，这才是真正意义上的印章专用文字，从此更加速推进了印章艺术的发展。如“都乡侯印”、“河池侯相”两印，其文字方正平直而婉转典雅，简约规范而大气畅达，是很典型的缪篆，在印章中的布局是十分和谐的。汉印的形式很多，但根据印面文字内容来看，可以分两种：官印和私印。汉官印分为玺、印、章三种，主要有帝王印和官吏印，具有明显的等级差别，常见的有四字印、五字印。汉印中的私印，形式要比官印自由，因而款式多变，十分丰富，印式的处理就更为别出心裁，如双面印，多面印，套印，带钩印，朱、白文相间印等。在私印中还有满白文，此类印文强调空间意识，将笔画尽量放粗，有些重复的或逼边的笔画干脆并掉，这样更添含蓄的韵味，如“张宗私印”、“韩贺之印”，从而使印面气象雄浑、小中见大。汉印文字除了大量采用缪篆外，还采用了一些鸟虫书，此类文字的主要特征是以鸟头、虫首、游鱼等作修饰，富有图案性与装饰美，鸟虫书的印章文字构思奇妙，如行云流水，变幻莫测，显得姿态婀娜、绮丽秀雅，如“武意”、“緁伃妾娋”两印（图 4–14），系汉鸟虫书印中之精品，体态优美而奇谲恣肆，相当引人入胜。





图4-14 鸟虫书印

三、汉印的艺术风格

汉印在整体的艺术特征上，显示了其技艺的精湛、款式的多

变与印风的瑰美。特别是其中的汉官印，更是开创了印学审美的多元化，具有经典传世意义。汉印中有很大一部分是属于工稳端庄一路的，这类汉印文字平正方直，“笔畅而圆，神存而方”，章法结构也很稳健、明朗、质朴。如“军曲侯印”四字安排贴切自然，线条工整丰厚，转折方劲而圆润。“军曲侯丞印”五字，分布严谨中见生动，规矩中见流畅。古朴苍劲一类风格的印章在汉印中也较常见，印文线条朴拙峻丽，气息高古而持穆。镌刻线条时有较大的轻重疾涩变化与相应的粗细之分，富有力度及刚劲之气，从而在线条与运刀中都贯注着一种内在的运动感。如“武猛都尉”印的线条苍古浑穆、轻重参错，刀法遒劲峻逸，具有一种朴茂而古雅的气息。“鹰扬将军章”则细处坚劲，粗处厚重，运刀潇洒劲捷，颇有笔情刀趣。构思巧妙一类印在汉印中显示了新颖独到的表现手法，使方寸印间颇有情趣及新意，即篆刻艺术中所说的“印有巧思者”。如“武陵尉印”的笔法线条就很生动，四字并没有平直书写，“武”字形体带圆弧形，避免了机械平板的排列，而“尉”字的“寸”部也呈弧形，与“武”字相呼应，使左右映照成趣。“阳乐侯印”的章法布局逼于四边，借用了上下左右的空间，使方寸印间宽朗舒展，气象万千。险绝奇崛一类印是汉印中高境界的作品，其印章的艺术处理在不经意中经意，在不循法中循法，属于浑洒自如而内蕴法度，妙趣横生而天真自然，常常是出奇制胜而独特别致。如“长沙丞相”印文字线条朴拙欹正，恣肆宏放，“长”字上大下小，呈倾斜形，而“沙”字特出三点水紧缩“少”，脱尽常规的窠臼，“丞相”二字则稚拙歪斜而重心平稳，不具成法而自具风貌。“广武将军章”则欹正相依，疏密相应，显得强劲豪放而错落有序，形式美感十分强烈。（图 4–15）

汉印中还有一部分朱文印，线条平稳凝练，刀法持重浑朴，在方劲中见畅达，颇有遒丽刚健之气势，如“戴叔私印”、“王普印信”、“孙谦印信”都显示了这些艺术特征。

图4–15 汉印

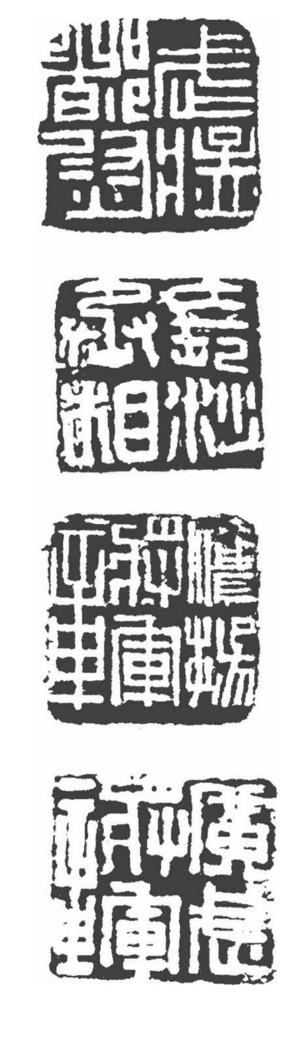




图4-16 汉封泥印

在整个汉印艺术体系中，封泥印与肖形印亦占有特殊的地位。历史地看，汉代虽然发明了造纸术，但使用范围极小，当时的公文及私人信件还大都写在竹简或木简上，寄发时就将竹简或木简用绳捆扎，在交口处用一块粘土封住，然后将白文印章按盖其上，显出朱文印线条，作为验证，以防私拆，这就是古代所说的“缄之以绳、封之以泥、抑之以印。”而这样盖有印的封泥干后很坚硬，便成了“封泥印”，又称“泥封印”。封泥印的线条大都是古朴圆润、丰腴秀逸，其印章边框也浑朴斑斓，趣味浓郁。汉封泥印也呈现了多彩的艺术风格，有的较工稳严谨，线条规范，如“河东太守章”。有的笔法线条中有种古拙苍莽之气，如“中郎将印”，就表现了高古浑穆的气势。而秀逸峻丽一类的封泥印也颇具艺术魅力，如“显美里附城”，章法严谨和谐，线条苍劲挺健，“城”字的“土”紧缩于上，和另外四字相对立，别出新意。（图 4–16）

四、肖形印

肖形印，又称形肖印、生肖印、图形印、螭纹等。肖形印是种将图案、文字、雕刻融于一炉的综合艺术品。肖形印造型生动多变，图案典雅古朴，情趣意味强烈，在当时既可用于佩挂赏玩，又可用于辟邪敬神，也可用于征信祝愿。在肖形印极为微小的天地中，以其刀笔和线条，展现出各种图文并茂、情意并重的形象，可谓天地虽小而气象万千，与当时的汉画像石刻有着艺术上的联系。

肖形印的表现手法不求形似，而以传神为上，显示了高度的抽象概括能力，所以谓之“肖形”。如“鹿”的造型丰腴端静，气息古朴。“凤”的形象简约奇特，变形夸张，整个凤身以大块面的空白来处理，而凤翅则以精练的线条勾出，给人以凤舞翩翩、神采飞扬之感。如屈原在《离骚》中所说：“鸾凰为余先戒兮，雷师告余以未具。吾令凤鸟飞腾兮，继之以日夜”。“虎”

（图 4—17）的造型则体现出一派威严勇猛之风，虎头回首雄视，虎尾卷曲，形体壮实。另外如“骑车肖形印”、“百戏肖形印”、“四灵姓名肖形印”等，构图都十分优美，在整体艺术特征上，亦体现了汉画像石那种古朴雄浑、气势深沉的美学精神，而且肖形印的题材也十分丰富，除了上述的动物、车骑、百戏、四灵外，还有攻战、建筑、狩猎、耕作、歌舞等。因此，肖形印可谓是一种微型的汉画像石刻，是篆刻艺术美表现范围的拓展。








图4–17 汉肖形印

第六节　文学

一、秦代文学简介

秦代文学基本上是战国文学的延续，没有什么突出的成就。另一方面，由于秦代的历史实在太短暂，而作为观念形态的文学的发展，需要相应的社会孕育期，正因秦代缺乏这个条件，文学的发展止滞了，再加上秦始皇的“焚书坑儒”，更压抑了文学创作的自由空气。所以，有不少文学史书对于秦代文学是不介绍的，即使有也是十分简单，仅略论一下李斯的《谏逐客书》，其语言简约严谨、层层递进，颇有逻辑性，也带有一定的文采。但从严格意义上来讲，这并不能代表秦代文学的独立特征，李斯的《谏逐客书》在文学特征上依然是战国时诸子政论文的承袭。诚然，秦代还有一些劳动人民的口头歌谣创作，但由于特定的社会原因，大都没有记录下来。由此可见，秦代的文学与雕塑、绘画等相比，是颇为逊色的。

二、汉赋的兴起

西汉初期，由于统治阶级实行了“无为而治”的政策，因此在文学创作中，显得比较宽松。正是在这一社会环境中，产生了一种新的文学体裁，即赋。赋是一种诗、文合一的结合体。赋源于楚辞，原是一种文学创作的方法，并不形成一种独立的体裁。由楚辞演变为汉赋后，从内容上讲是议论叙事重于抒情言兴，从形式上讲是散文成分大于诗歌成分，从而成为一种新型独立的文体。从中国文学史的角度来看，汉赋不仅代表了汉代文学最高的成就，而且为其后散文的发展及诗歌的创作，提供了丰厚的文学积淀和坚实的创作基础。刘勰在《文心雕龙·诠赋》中曾说：“赋者，铺也，铺采摛文，体物写志也。”汉赋在西汉初期以表达作者的思想感情为主，带有较强的政论色彩。西汉中期以后，由于汉武帝采取了“罢黜百家，独尊儒术”的文化政策，赋的主题则成为歌颂帝王之功德、娱乐宫廷之生活，内容比较空乏，文字则趋于繁缛华丽。东汉时期，由于社会动荡，战乱不已，赋的篇幅趋于短小，内容也大都反映社会现实生活，其艺术含量颇大。在汉赋这三个发展期中，也相应地产生了一批作家群。

三、汉赋作家群

西汉初期的作家主要有贾谊（前200～前168）与枚乘（?－前140）。贾谊，洛阳（河南洛阳）人，年青时作博士，曾得到文帝的赏识，任太中大夫，后遭大臣的排斥，从此仕途失意，被贬谪任长沙太傅，有感于自己的坎坷遭遇，在长沙写了著名的《吊屈原赋》、《鵩鸟赋》等作品。《吊屈原赋》主要是通过凭吊屈原来抒写自己的郁郁不得志，亦有一定的批判锋芒，揭露了不合理的社会现象，“鸾凤伏窜兮，鸱枭翱翔；阘茸尊显兮，谗谀得志。”感情真挚而描写生动，颇具思想容量。《鵩鸟赋》中有较多的消极情绪流露，弥散着庄子齐生死、等荣誉的宿命气息。但此赋有

一个特点就是哲理性的议论较精彩，如“水激则旱兮，矢激则远；万物回薄兮，振荡相转。云蒸雨降兮，纠错相纷；大钧播物兮，坱圠无垠”，通过一些自然现象来比喻社会现象，耐人寻味，立意深邃。

枚乘是淮阴人（现属江苏），曾任吴王刘濞、梁孝王刘武的文学侍从，汉武帝即位后召他入京城，死于途中。他在当时颇有文名。《七发》是他著名的代表作，全文语言精练，构思相当严谨，采用了问答的形式议理抒怀，手法夸张铺陈，讽喻深刻而婉约。全文借楚太子和吴客的问答构成，共分八段，从分析致病之因到揭示文章主旨“今太子之病，可无药石针刺灸疗而已，可以要言妙道说而去也。”然后，写音乐、饮食、车马、宫苑直至田猎、观涛，每段中心突出，以此七件事来启迪太子。《七发》较完整地体现了赋的艺术特点，描写跌宕，文采华丽，说理与叙事相结合，显得情理并茂。其中观涛一节，写得颇有气势，是全文中最精采的一段。《七发》在当时及后世，产生了很大的影响，仿效之作甚多，由此而在赋中形成了一种“七”的专体。刘勰在《文心雕龙·杂文》中对此文作了较准确的评价：“枚乘摛艳，首制《七发》，腴辞云构，夸丽风骇。盖七窍所发，发乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏梁之子也。”

西汉中期的作家主要有司马相如（前179－前118）和东方朔（前154－前93）。司马相如，字长卿，蜀郡成都（现四川成都）人。景帝时曾任武骑常侍，但并不得志。汉武帝时经同乡推荐，被汉武帝召见，曾奉使西南，利用自己的文才进行活动，为稳定发展西南作出了一定的贡献。以后因受人诽谤而贬官失意，从此心灰意懒，常称疾闲居。他的赋作据史载共有29篇，现仅存6篇，其中以《子虚》、《上林》两赋为代表作。此两赋有着内在的连贯性，因此有些文学史家认为这是一篇。其共同的特点是对诸侯田猎之盛大壮观、天子宫苑之富丽堂皇的夸张绮艳之描写，带有强烈的宫廷文学色彩，

从而迎合了上层贵族的玩赏需要，因此这些赋的思想内容较苍白，显得华而不实，具有一定的御用性。尽管这类赋的最后都加进一些反对奢侈淫靡的句子，但是从儒家教义出发，显得牵强。从表现技巧上来看，司马相如还是颇有才气的，他想象丰富、文采绮丽、描写细腻，而且在谋局布篇上亦十分严谨，具有大家风范。也正是在这一点上，司马相如受到以后历代封建文人的尊重，纷纷摹仿效法他的文风，然而他们都未能超越。司马相如的创作，具有双重性，他由于受到皇家意识的左右，使其赋所反映的内容只能封闭在一个很狭小的范围内，但他在创作技法上，却充分运用了赋“合綦组以成文，列锦绣而为质”（《西京杂记》）的特点，想象纵横驰骋，文字华美工丽，其形式美是颇为强烈的。除了《子虚》与《上林》两赋外，司马相如还有《长门赋》、《美人赋》、《大人赋》等。《长门赋》在文学史上亦颇有影响，其原因是此赋开代言体的先河，同时亦是宫怨文学的滥觞。

东方朔，字曼倩，平原厌次（现山东阳信）人。他是历史上著名的“滑稽之雄”，性格诙谐，玩世不恭，汉武帝时任太中大夫。常在汉武帝前以滑稽调笑的形式取乐，因此他实际上是个俳优和弄臣角色而已，他的赋以《答客难》、《非有先生论》为代表，语言生动而犀利，带有较强的讽刺性。如反映人才的际遇是：“尊之则为将，卑之则为虏；抗之则在青云之上，抑之则在深渊之下。用之则为虎，不用则为鼠”（《答客难》）。从中可见也有个人的牢骚与不平，因此这篇作品具有讽世性与揭露性，其社会意义还是积极的。这与汉武帝时赋的整体创作倾向似有不和谐之意，究其原因似乎是东方朔是个俳优，因此他的讽谏似乎是属于允许的范围。唯其如此，东方朔在民间影响很大，有关他的传奇诙谐故事流传甚广，《汉书·东方朔传》谓：“其事浮浅，行于众庶。童儿牧竖，莫不炫耀。而后世好事者，因取奇言怪语附著之朔。”

东汉时期的作家主要有扬雄（前53−18）、班固（32−92）、

张衡（78—139）、蔡邕（132—192）。扬雄，字子云，蜀郡成都（现属四川成都）人。因文名而得成帝召见，任给事黄门郎官，这实际上是个低微的官职。他极崇尚屈原与司马相如。每作赋常模拟仿效之，但亦有自己的艺术个性。作品有《羽猎赋》、《长杨赋》等，铺陈繁衍，辞藻华丽，内容亦是反映皇家田猎及威仪的御用题材。因此，在这些赋中，扬雄也表现了自己鲜明的讽谏意识，带有倡导仁义节俭的倾向，有一定的社会意义。扬雄赋较有艺术特色的却是抒怀言情的散文赋，《解嘲》、《解难》及《逐贫赋》，文笔调侃，意境内蕴，较有自己的真情实感。扬雄也写了哲学著作《太玄经》和《法言》，其中亦有对赋的评论，其中的一些观点颇有见地与独到之处，如把赋分为“诗人之赋”、“辞人之赋”，指出“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”（《法言·吾子》）。

班固，字孟坚，扶风安陵（今陕西咸阳县东北）人，汉明帝时任兰台令史，后因宫廷争斗受牵连而死于狱中。他是著名的历史学家和文学家。他的历史著作《汉书》，在传记文学中有较高的地位，班固在创作方法上延续了司马迁《史记》的传统，具有一定的批判精神。其行文构思严谨，笔调细腻工致，有些人物性格描写颇为传神。如《李广·苏建传》就写得相当细腻生动。而《苏武传》则以精练的笔墨，反映了一个爱国者的坚贞不屈，“杖汉节牧羊，卧起操持，节旄尽落。”而班固在赋的创作却显得摹仿性大于创造性，其代表作《西都赋》与《东都赋》，表现手法老化，仿效《子虚》、《上林》赋痕迹明显，文字虽然较为精湛，但思想内容空虚，主题平庸。张衡，字平子，南阳西鄂（今河南南阳县北）人，他不仅是一位文学家，亦是一位杰出的科学家，浑天仪、地动仪的发明创造者。汉安帝时为郎中，后任河间相。他的《西京赋》、《东京赋》在形式上虽有仿效班固《两都赋》之处，而且体制也更为宏大，但在思想内容上，较有社会意义，如“民怨”、“下叛”及“载舟”、“覆舟”之间的关系，亦从一定程度上揭

示了社会矛盾，其描写的范围也较广泛，从商贾、游侠一直写到百戏，反映了一定的社会风俗与生态。张衡创作的短赋具有较高的文学价值，如《归田》、《思玄》等短赋形式活泼，简练生动，除去了自西汉中叶以来赋的创作仅追求形式上华丽繁缛、虚饰夸张之积弊，为汉赋的创作带来了一股清新之意。在这些短赋中，他描写了自己的矛盾心情，表现了对现实的不满，流露出了归隐的思想，重在倾吐内心的情感，从而在文学观念上扭转了伪饰之风，重新确立了人是文学创作的对象与主题，从而为魏晋时期文学创作中“人的主题”、“文的觉醒”开了先风。而张衡所写的《同声歌》、《四愁诗》在五言、七言诗的初创期中，亦作出了重大的贡献。蔡邕，字伯喈，陈留圉（今河南杞县）人，博学多才，精于文学、史学、经学、书学、音律学，曾任郎中、仪郎、左中郎将。然而他一生历遭曲折，命运多舛，后因董卓之事而死于狱中。因此，他创作的赋悲愤深沉，对东汉末叶黑暗的社会现实多有揭露，亦在一定程度上反映了民间疾苦，其《述行赋》为代表作，笔调沉郁凝重，陈古讽今，主题鲜明，抨击了统治阶级的荒淫腐败，揭示了民不聊生的黑暗现实，有着较深刻的社会内容。他所写的《青衣赋》，反映了一个奴婢的爱情生活，清新自然而生活气息浓郁，并具有一定的现实主义批判精神。

四、司马迁与《史记》

司马迁所著的《史记》是代表了汉代文学的最高成就。司马迁（前145－前90），字子长，生于龙门（现属陕西韩城）。其父司马谈任汉武帝时太史令，系著名学者。因此司马迁家学渊源深厚，从小就博览群书，及长后周游全国各地，屐痕遍布名山大川，名胜古迹，诚如他自己在《史记·太史公自序》中所说，“二十而南游江、淮，上会稽，探禹穴，闚九疑，浮于沅、湘，北涉汶、泗，讲业齐、鲁之都，观孔子之遗风，乡射邹、峄；戹困鄱、薛、彭城，

过梁、楚以归。”从而为他从事《史记》的著述作了充分的准备。司马谈去世后，他接任太史令，后因李陵之祸而遭受了残酷的宫刑。他忍受了精神上的极大创伤，发愤写作，他在《报任安书》中说：“《诗》三百篇，大抵圣贤发愤之所为作也，此人皆有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。”终于完成了不朽的历史巨著《史记》。

《史记》具有极高的史学价值与文学价值，是我国传记文学经典性作品。全书上自传说中的黄帝，下至汉武帝时代，共计130篇，分为“本纪”12篇，“表”10篇，“书”8篇，“世家”30篇，“列传”70篇，其写作宗旨是：“究天人之际，通古今之变，成一家之言。”（《报任安书》）其写作观念是：“原始察终，见盛观衰”。（《太史公自序》）《史记》在西汉时原称《太史公书》，后至东汉时被改为《史记》。第一，《史记》的创作倾向反映了一种先进的历史观，具有坚实的思想内容。《史记》不仅确立了一种系统而独到的史学观，而且总结了我国民族三千年的历史发展脉络，亦为其后历代的史学著述树立了光辉的典范。特别是司马迁对一些历史人物进行描写时，大都把该人放在一定的历史环境中来作具体的分析与评价。从帝王将相到农民起义领袖，他都贬褒公允，比较客观而不带有传统的偏见，反映了一种尊重历史、实事求是的史学态度，具有强烈的现实主义批判精神。第二，《史记》的语言生动形象，气势跌宕雄浑，构思严谨精湛，体现了极高的文学造诣。司马迁所使用的语言十分畅达简练且善于抓住对象的特征进行描述，因而具体而传神，并且善用一些民间口语。如廉颇嫉妒蔺相如而欲羞辱他，当相如的门客问他为何避开时，“蔺相如固止之，曰：‘公之视廉将军孰与秦王？’曰：‘不若也。’相如曰：‘夫以秦王之威，而相如廷叱之，辱其群臣。相如虽驽，独畏廉将军哉？顾吾念之，强秦之所以不敢加兵于赵者，徒以吾两人在也，今两虎共斗，其势不俱生。吾所以为此者，

以先国家之急而后私仇也。’”（《史记·廉颇蔺相如列传》）整段文字通过廉颇与秦王的比较来说明相如自己的开阔胸怀，深明大义、顾全大局，特别是“两虎共斗”的比喻极为准确而形象，司马迁语言之功力可见一斑。而蔺相如使秦时与秦王所展开的面对面交锋，亦惊险跌宕，波澜起伏，“臣头今与璧俱碎于柱矣！”“相如请得以颈血溅大王矣！”相如这种以死相争的精神，从心理、精神上击溃了秦王，从而使行文显得气势激荡而构思精妙。第三，《史记》中的人物塑造形象鲜明，性格各异，展现了众多的历史人物群像，使其面貌形态、个性心理都有维妙维肖感。除了前举的《廉颇蔺相如列传》外，还有《项羽本纪》、《屈原列传》、《管晏列传》等，都是描写人物的名篇佳作，至今依然为人传诵。因此，鲁迅在《汉文学史纲要》中评价《史纪》为“史家之绝唱，无韵之《离骚》矣”。从而在整个中国文学史上产生了深远的影响，对以后历代散文、戏剧、小说创作等起到了极大的推动、提升作用。

五、汉乐府民歌及《孔雀东南飞》

构成汉代文学艺术重要一环的还有乐府民歌，又称为“乐府诗”。汉武帝时改组和扩大了掌管音乐及收集民间歌谣的乐府机构，据《汉书·艺文志》载：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风；皆感于哀乐，缘事而发”。可见采集民歌的规模之大，地域之广。由于乐府来自民间的街头巷陌、乡村山野，因而洋溢着浓烈的生活气息，具有丰富的社会内容和独特的艺术魅力。宋人郭茂倩所编的《乐府诗集》将乐府分为三类，一为“相和曲辞”，二为“杂曲歌辞”，三为“鼓吹曲辞”。

乐府的创作与某些汉赋的创作形成了鲜明的对照，正当那些贵族文人在铺采摛文歌颂田猎之壮观、宫苑之豪华、帝业之威盛时，乐府《战城南》中则发出了百姓深受战乱与徭役之苦的控诉：“战城南，死郭北，野死不葬乌可食”。乐府中的精华是“相和

曲辞”，采自各地民间的传唱，描绘现实的生活场景，因而以清新自然的语言抒情状物，如《江南》中“江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间”的明快优美。乐府民歌来自民间市井，必然会传导民间的呼声，抨击时弊，讽谏丑陋，如：“举秀才，不知书。举孝廉，父别居。寒素清白浊如泥，高第良将怯如鸡。”由此可见，汉乐府在思想内涵与艺术手法上，都显示了特有的光彩，因而具有勃发的艺术生命力。

值得一提的是汉乐府中最优秀的叙事诗《孔雀东南飞》，它通过描写主人公刘兰芝和焦仲卿的爱情悲剧，深刻地揭露了封建礼教的残酷本质。全诗长达1700多字，语言通俗流畅，描写细腻质朴，性格鲜明生动，情节完整严谨，如兰芝的善良坚贞，仲卿的懦弱，焦母的专横，刘兄的势利，都塑造得真实可信。而且善于在矛盾冲突中展开情节与刻画性格，因而戏剧效果十分强烈。更难能可贵的是在浓郁的悲剧气氛中亦洋溢出浪漫主义的精神，这在结尾中表现得尤为明显。《孔雀东南飞》的出现，标志着我国文学史上叙事诗的高度成熟。

六、《古诗十九首》

乐府诗的创作也促进了五言诗的发展，如著名的《古诗十九首》就是在乐府诗的基础上孕育而成的，而这些所谓的“古诗”，有不少是当时的文人模仿乐府民歌而作，因而有鲜明的文人化倾向和较强的文学性元素。沈德潜在《说诗晬语》中曾说：“《古诗十九首》，不必一人之辞，一时之作。大率逐臣弃妻，朋友阔绝，游子他乡，死生新故之感。”由于《古诗十九首》在艺术手法上有显著的特色，因而在我国诗歌艺术发展史上占有较重要的地位，其中的《涉江采芙蓉》、《明月何皎皎》、《青青陵上柏》、《迢迢牵牛星》、《青青河畔草》等，都具有较强的感染力。所以，刘勰在《文心雕龙》中评其为：“结体散文，质而不野；婉转附物，

怊怅切情。” 并将其评为“五言之冠冕”。

第七节 音乐

秦始皇统一中国后，曾第一次设立了专门的音乐机构“乐府”，在汇集六国之乐的同时，亦收集了一些民间音乐，为秦王朝的宫廷服务，但秦王朝很快被农民起义所推翻。因此，音乐在汉代才得到了大规模的发展。

一、汉乐府机构

国力强盛的汉武帝时期，乐府机构得到了改组和扩大，完善了其组织系统，分工明确。上至帝王大臣、高官贵族都参与了音乐活动，一些帝王亦能自度曲或吹弹乐器，如元帝能“自度曲被歌声”，桓帝、灵帝能鼓琴吹箫。在民间，这种群体性的音乐活动就更加普及，“俗乐”甚为流行，并时有新曲推出。乐府主要的工作是安排演出、收集民间音乐、创作歌词和曲词等。汉著名的音乐家李延年任“协律都尉”，负责音乐的改编与创作。著名文学家司马相如等为其创作歌词。乐府中仅乐工就分为“郊祭乐员”、“骑吹鼓员”、“邯郸鼓员”、“江南鼓员”、“巴渝鼓员”、“沛吹鼓员”等，如江苏连云港西汉墓出土的漆食奁上就有彩绘击筑歌舞图，也许就是“沛吹鼓员”在演唱伴奏《大风歌》。演唱民歌人员亦分为“蔡讴员”、“齐讴员”等，其中也有少数民族音乐表演人员，即“诸族乐人”。为了便于大规模地采集记录

民间音乐，“声曲折”的记谱法出现了，这是一种较先进的记谱法，不仅有利于民间音乐的收集、流传，而且也有益于曲谱的创作。正是在这个音乐文化环境中，汉音乐得到了国家制度层面的保障和社会群体的参与，因而其发展是历史的必然。

二、相和歌《广陵散》、《胡笳十八拍》

民歌的创作演出，促成了相和歌的形成，其演唱形式就是由演唱者自击“节鼓”与伴奏人员相和，即“丝竹更相和，执节者歌”。初期的相和歌曲式较简单，以后逐渐发展成为艳－曲－乱的曲式结构，又称“相和大曲”，成为独立的器乐合奏曲形式。顾名思义，艳是优柔华丽的抒情乐段，曲是由多种样式音调组成的主题乐段，乱是激烈酣畅的结尾乐段。著名的大曲作品有《广陵散》、《胡笳十八拍》等。值得一提的是“相和大曲”是唐代大曲的先声。

《广陵散》是一部大型的乐曲作品，从曲名来看，最早流行在广陵地区（现江苏扬州一带）。该曲气势沉郁激宕，曲调凄清隽逸，有很强的艺术感染力。此曲汉末已流传，作者不详。其题材是反映战国时代聂政杀韩王为父复仇之事，蔡邕在《琴操》中认为《广陵散》即是《聂政刺韩王曲》。但也有人说是严仲子为报仇而刺杀韩相侠累。可见是侠义的内容，所以整部乐曲的曲式结构跌宕多变、摄人心魄，时而哀怨悲愤、旋律低沉，时而慷慨昂然、节奏铿锵，具有浓郁的悲壮气氛，塑造了感人的音乐形象，显得壮怀激烈而豪放粗犷，与汉代那种崇尚气势、力度、动感的时代美学精神是相贯通的。正如《琴苑要录 · 止息序》所言该曲为“怨恨凄感”而“怫郁慷慨”。全曲由开指、小序、大序、正声、乱声、后序组成。

《胡笳十八拍》传说是蔡文姬所作，她是蔡邕之女，自幼喜好诗文及音乐，极富才华，但生不逢时，深受战乱之苦，被掠匈奴后，嫁左贤王，生了两个孩子，十二年后被曹操派人赎回。《胡

笳十八拍》相传是公元208年前后，蔡文姬归汉途中百感交集，遂用胡笳之风在古琴上谱写，因而糅合进了匈奴游牧民族吹笳的曲调，主要内容表现了她身陷异邦而对故乡的浓郁情思，归汉前别离的亦悲亦喜的复杂心情，归途中的情态心绪。全曲结构宏大，层次丰富，音调沉郁，十分细腻而生动地展现了文姬哀怨愁苦而又悲中寓喜的心理活动，有着感人的艺术效果。《胡笳十八拍》的歌词也颇有文采，语句精练，情感婉约。

三、鼓吹乐

汉代还盛行着一种鼓吹乐，即打击乐器和吹奏乐器的混合表演，这是汉族音乐与少数民族音乐交融的结果。秦末汉初时，相传有个名叫班壹的人避乱于北方少数民族地域，后来因经营畜牧业致富，饮食起居豪华，出行游猎常以鼓吹伴奏，“鼓吹”一词由此而来。鼓吹的主要乐器是打击乐器鼓，吹奏乐器角、笳、箫等，也可伴有歌唱。西汉中叶以后，鼓吹由北方游牧地区传入中原地区，并和汉各地民间音乐相交汇，从而发展形成了各种不同风格、不同题材的鼓吹乐。从乐府中各种鼓员来看，如“邯郸鼓员”、“江南鼓员”、“淮南鼓员”，就是按不同地区风格分工的。鼓吹歌词的题材也十分广泛，有反映战争为人民带来深重苦难的《战城南》；有反映人民不堪残酷迫害而逃亡的《思悲翁》；有借动物倾吐受害者心声的《雉子斑》；有表现妇女对于负心汉痛恨而又旧情难断的《有所思》；有展现女子真挚而坚贞爱情的《上邪》，这些鼓吹曲辞在《乐府诗集》中收录颇多。由于汉代宫廷、特别是帝王对音乐的喜好及重视，鼓吹乐被宫廷采用后，进行了规范化的整理，用于宫廷宴乐、皇家仪仗乃至军队之中，因而有不同的名称，如“横吹”、“骑吹”、“短箫绕歌”、“箫鼓”等。同时，鼓吹乐还被用来伴奏百戏的演出，如乐府中的“缦乐鼓员”就是专门的百戏伴奏乐人。著名文学家陆机在《鼓吹赋》中，曾

对鼓吹作了精彩而生动的描写“音踯躅于唇吻，若将舒而复回。鼓砰砰以轻投，箫嘈嘈而微吟。咏悲翁之流思，怨高台之难临。顾穹谷以含哀，仰归云而落音。节应气以舒卷，响随风而浮沉。马顿迹而增鸣，士嚬蹙而沾襟。”

四、舞蹈及舞蹈家

与音乐、歌辞一起发展的，还有舞蹈。汉代的舞蹈艺术也有较高的成就，不仅出现了像戚夫人、赵飞燕这样著名的舞蹈家，而且民间舞蹈也多姿多彩，并与各少数民族的舞蹈相融合，表现形式趋于多样化。

戚夫人是位多才多艺的舞蹈家，能歌唱，擅演奏，据《西京杂记》说戚夫人“善为翘袖折腰之舞，歌出塞入塞望归之曲。”相传汉高祖刘邦高唱《大风歌》时，戚夫人曾击筑相伴。戚夫人跳楚地舞时，刘邦亦曾伴唱：“鸿鹄高飞，一举千里。羽翼以就，横绝四海。又可奈何！虽有矰缴，尚安所施！”戚夫人以优美动人的舞姿，极得刘邦宠爱，这使吕后怀恨在心。刘邦死后，吕后将戚夫人的手脚砍去，挖眼聋耳，又让她喝下哑药，最后被制成“人彘”。赵飞燕出生于音乐家庭，长大后出落得亭亭玉立，体态轻盈。后刻苦学习歌舞，舞姿轻柔典丽，被汉成帝召进宫，封为婕妤。鸿嘉二年（前19）成帝废了许皇后，封赵飞燕为皇后。赵飞燕的舞蹈艺术以轻盈柔美、翩然多姿为特点，即“身轻若燕能作掌上舞”。为此，相传汉成帝造了一个水晶盘，由宫人托盘让赵飞燕在方寸盘上起舞，形如仙女般凌云御风，舞姿飘逸而柔婉，可见赵飞燕舞技之精湛。唐代徐凝作《汉宫曲》诗中写道：“水色帘前流玉霜，赵家飞燕侍昭阳。掌中舞罢箫声绝，三十六宫秋夜长。”赵飞燕后被汉平帝废为庶人，并逼其自杀而死。

汉代的民间舞蹈亦形式多变，有融合西南少数民族舞姿，反映战争状况的巴渝舞，有以巾为道具的公莫舞，有用单面鼓为道

具的鞞扇舞等，具有清新刚健、气势激越、柔劲兼备的特点，较生动地抒发了人们的情感，而且大都有歌唱、乐队的伴奏。从中可见，汉代的舞蹈艺术已发展得颇为成熟，形成了独立的表演艺术形态，并出现了杰出的舞蹈艺术家。

五、乐器

由于相和歌、大曲、鼓吹等的发展，乐器的品种也趋于完善。东汉之际，乐队伴奏常由笛、箫、笙、角、节鼓、笳、琴、瑟、筝、琵琶等乐器组成，特别是琴十分流行，士大夫阶层把琴作为“六艺”之一，所谓“士无故不彻琴瑟”。弦乐器中还有演奏难度较大的箜篌，箜篌共有三种形制：卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌。《史记·封禅书》载：“二十五弦及空候琴瑟自此起。”另外，琵琶的演奏技巧也达到了较高的层次，音调丰富，表现力甚强，亦受到了士大夫阶层的喜好，其后形成了不少流派。汉刘熙《释名·释乐器》中曾谓：“批把（琵琶）本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。”正是各民族文化的大交融，促使了汉代乐器的发展。由此可见，汉代的乐器无论是器材构造，还是演奏技艺，都取得了相当的成就。

第八节 戏剧

一、汉百戏

汉代的百戏，又名“散乐”，它包括了歌舞杂技及音乐技艺。

西汉时曾将百戏称为“角抵戏”，当时长安和洛阳两地的平乐观曾是表演角抵戏的中心，主要演出的节目有歌舞、戏车高撞、驰骋百马、扛鼎举重、吞刀吐火、陵高走索、飞丸跳剑、鱼龙曼延、燕跃饭童等。因此，戏剧家周贻白认为：“‘角’有广义和狭义的两种解释。广义的解释，是各种各样歌舞杂技相聚一处而作技艺上的竞赛；狭义的解释，则为两人角力，宋代名为‘相扑’，亦即今之所谓‘摔跤’。中国之有故事表演，是来自民间的‘散乐’。”（《中国戏曲论集》）



图4-18 舞乐百戏

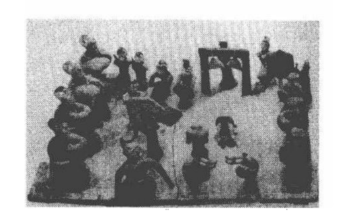


图4-19 汉墓百戏陶俑

汉代百戏的演出场面，表演者的动作神情，我们可从大量的汉画石中去观察分析，如南阳许阿瞿画像石中的舞乐百戏（图4-18），就十分清晰地展现了一个演出场面，一人在跳丸弄剑，一女子在翩然起舞，那飘拂的长袖呈现了长袖善舞之姿，另外三个是在伴奏，一在奏节鼓，一在弹奏瑟，一在吹排箫，从跳丸弄剑与跳舞的动态中，可见其演出气氛。而山东沂南汉墓画像石中的歌舞百戏，则场景更为宏大，气氛更为热烈，演出节目丰富多彩，可谓是一幅汉百戏大观图。画面中有飞剑、跳丸、七盘舞、载竿、绳技及装扮成巨大鱼龙诸兽的曼延，从鱼龙曼延的装扮中，已带有一定的故事性。又如山东济南无影山出土的汉墓百戏陶俑（图4-19），就更形象地展示了汉百戏演出时的实况。张衡在《西京赋》中记录了当时演出的盛况：“临迥望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦。冲狭燕濯，胸突铦锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢”。“总会仙倡，戏豹舞罴，白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而委蛇。洪崖立而指麾，被毛羽之纤丽。”这一类表演是属于广义概念上的百戏，虽然也带有一定的故事性，但总的来讲还是技艺性较为突出，但它毕竟为戏剧的发展开拓了道路。

二、《东海黄公》及戏剧要素

狭义概念上的百戏即有较强的故事性，虽然它也有一定的技

艺性，但主要是表演故事，从而有相应的情节性。如果说春秋战国时的“优孟衣冠”为中国戏剧的萌芽，那么，汉代百戏中的《东海黄公》剧，则正式确立了中国戏剧的发展道路。《东海黄公》的剧情据葛洪《西京杂记》所述是这样的：“有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎。佩赤金刀，以绛缯束发。立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉。”大意是说东海有个叫黄公的人，年轻时有制服蛇虎的法术。他佩挂着一把赤金刀，以绛红绸巾包头，能即刻呼云唤雾，将平地化成山河。年老时体力衰退，再加上饮酒过度，其法术已不行了。秦时东海出现一白虎，黄公就带了赤金刀前去，因法术不行，反而被虎咬死。这则故事源于民间传说，后来编成戏剧形式演出。《东海黄公》已有较完整的戏剧构思，表现方士巫觋与虎的冲突搏杀，而且颇有起伏。戏剧情节也有所规定，黄公与白虎争斗，黄公必被白虎所杀，黄公作为一名方士巫觋，其法术并不是有效的，从而凸显了该戏的主题思想，即对巫觋的讽刺。因汉武帝虽然作为一名雄才大略的统治者，但也有其个人局限，他十分信神，幻想长生不老，所以当时的一些方士颇受重用。民间对此颇为怨恨，于是以上演《东海黄公》来抨击方士，而汉武帝发觉方士少翁假造帛书藏于牛腹欺骗他，也有所觉悟，于是取以为角抵之戏，可见该戏的主题思想是具有一定的进步性的。另外，《东海黄公》也有规定的人物角色，即黄公与饰演白虎的演员，由黄公与白虎的搏斗形成戏剧冲突，而且这种搏斗颇含角抵戏的角力需要，从而产生惊险剧烈的戏剧效果。由于《东海黄公》从戏剧构思、情节、角色到主题思想都较为完整，因此它从民间演到皇宫，其必然已形成了较稳定的戏剧表演程式，而不像真正的角力那样即兴发挥，临场见分晓。因此，从内容到形式来看《东海黄公》，似已包含了重要的

戏剧要素，比春秋战国时的《优孟衣冠》要复杂而完善，由此而奠定了中国戏剧的独立样式。而且把《东海黄公》放在汉代整个文化艺术背景上来看，其内蕴的气势、力度、动感及那种雄浑质朴的形式，与整个汉代美学风范是相互呼应的，有着内在的共同创作机制。

但也有些戏剧家否认《东海黄公》的戏剧性要素，如王国维在《戏曲考原》中就认为："汉之角抵，于鱼龙百戏外，兼扮演古人物。张衡《西京赋》曰：'东海黄公，赤刀粤祝，冀伏白虎，卒不能救'……然所演者实仙怪之事，不得云故事也。"以演仙怪之事来作为理论依据否定《东海黄公》的戏剧性，是不足为凭的。因为戏剧故事的题材是广泛而多元的，既可是真实的历史故事，也是可虚构的神话传说，是否构成戏剧不在于表现什么，而是怎么表现。像《东海黄公》这样从戏剧构思、情节、人物、冲突等都较完善的表演，确定为戏剧的范畴不仅是无可非议的，而且应当肯定其在我国戏剧发展史上所具有的艺术价值与历史价值。可惜的是在一些戏剧论著中，对《东海黄公》所作的分析都局限在戏剧表演及题材类型上，而对该戏所具有的美学思想缺乏深入的分析，即没有从戏剧美学思想来阐述《东海黄公》的戏剧内核。其实《东海黄公》虽然是演仙怪之事，其形式似乎是荒诞的，但其戏剧精神却是很有现实意义的，即以仙怪之事抨击社会之事，其社会效果是积极的，从而对以后的戏剧影响极大。值得一提的是这种敢于对社会现实进行嘲讽、谏诤的精神，在宋元杂剧中得到了根本性的传承和发扬。

第九节 工艺

秦汉时代的工艺美术是个大发展时期，而其中尤以汉代为繁荣昌盛，从铜器、玉器、漆器、丝织到陶器、金银器等，无论是工艺技术还是物质材料，都达到了历史的相应高度，特别是丝织工艺以精美艳丽、品种繁多而风靡于世，开拓了历史上著名的“丝绸之路”。

一、秦汉铜镜

秦汉时代的铜器以铜镜为工艺精品，特别是汉铜镜的制作十分精致，镜体呈薄型，镜面光洁细腻，照人清晰。镜背饰有生动优美的图案，其独特的图案设计是我国装饰艺术史上的重大贡献。铜镜的纹饰在题材与手法上，与青铜鼎彝器是有某些继承关系，常见的有动物纹、植物纹、几何纹等，包括一些历史人物的图案，但艺术方法与绘制风格上，已去掉了青铜鼎纹饰那种神秘狞厉的气氛，变得明朗纯朴。在雕刻上亦采用了线刻和浅浮雕相结合的技法，显得精工细作。如《四神博局镜》的纹饰以镜纽中的六博棋局为架式，饰以青龙、白虎、朱雀、玄武四灵兽，线条流畅劲健，造型准确生动，外面一圈饰以齿纹，构图十分严谨而和谐。秦汉铜镜大都铸有铭文，有三言或七言，句数不等，如“见日之光，天下大明”、“长相思，勿相忘，常富贵，乐未央”、“尚方作镜真大好，上有仙人凤朱鸟，渴饮玉泉饥食枣，浮游云中敖四海，长保二亲子孙，福寿如金石，为国保”。可见其内容大都是吉语。

二、秦汉时代的玉雕与漆器

秦汉时代的玉雕除了有供佩玩用的小件动物外，亦开始用于

日用器皿，如奁具、耳杯等，如陕西兴平出土的西汉青玉兽面纹玉铺首，雕刻技法精湛，造型古朴雄浑，气势酣畅深沉，体现了汉代雕塑的时代风尚。另外，秦汉玉石印章的雕纽也很精美，技法娴熟而造型生动，显得玲珑透剔，达到了很高的艺术水平。

秦汉时代的漆器种类繁多，制作考究，特别是汉代，漆器制作是手工业的一个重要部门，而且分工严密，工艺流程复杂，制作技艺精湛，达到了鼎盛期的阶段。这些精美的漆器，不仅用于帝王将相及贵族阶层，而且远销国外。从秦汉墓葬中曾出土了大量的漆器，可见其工艺在当时的普及性程度，这些漆器不仅绘有美丽多彩的图案及纹饰，而器形设计亦十分巧妙，如长沙马王堆汉墓中出土的耳杯盒，呈椭圆形，盒盖和器身以子母口扣合，盒内可以套装耳杯七件，显得合理而严谨，颇有空间利用意识。秦汉时代的漆器胎骨以夹宣为多，这种成型材料不仅便于造型变化，而且轻巧坚固挺括，易于上漆绘制图案，因此使漆器显得质感精细光亮，如彩绘漆盘，不仅器壁光洁细腻，绘图优美，颇有装饰趣味，其器形亦丰满圆浑，款式可爱。

三、汉丝织工艺

丝织由秦入汉，进入了鼎盛期。《后汉书·公孙述转》中载："蜀地沃野千里……女工之业、覆衣天下。"左思在《魏都赋》中亦云："锦绣襄邑，罗绮朝歌，绵纩房子，缣总清河。"汉代的丝织工艺美术品质量精美、色彩艳丽、品种繁多，上至皇宫官府、贵族豪富，下至民间，都广为使用，正是在这个入汉弥盛的社会环境中，丝织品也成为贸易的主要物品之一，开拓了西域的"丝绸之路"，促进了东西方之间的经济、文化交流。丝织品当时总称为缯帛，具体品种有纨、绮、缣、缦、綮、练、绫、绢、纱、锦、绣等数十种。其中锦、绮类的提花织物为高级丝织品，不仅织造精细，而且色彩缤纷，光泽感强，纹样多变。如锦的花样设计有"万年

益寿”、“长乐光明”、“延年益寿”、“如意”等，其装饰手法有云气纹、动物纹、植物纹、几何纹，大都变形便化，带有独特的丝织品装饰艺术风格。如出土于丝绸之路上的新疆“韩仁锦”就是经线起花锦的精品，质地细腻柔软，花样旖旎多变，有变形的动物与云纹相间，显得富丽堂皇。“万事如意锦”则图案圆转起伏，婉约多姿，构图十分饱满华丽，至今依然不失其艺术光彩。汉代的刺绣工艺也达到了很高的水平，特别是在质地精美的锦、绮之类丝织品上刺绣花样图案，更是锦上添花，颇为华贵。王充《论衡·程材篇》中说：“齐部世刺绣，恒女无不能”。刺绣针法以辫绣为主，另外亦有平针法、平针铺绒、丁线绣等，针法严谨细致，色彩融和，技法已臻纯熟，颇具立体效果。如湖南长沙出土的“乘云绣”，针法茂密对称，花纹秀丽灵动，绣工极为考究。汉代的丝织品印染工艺也颇有发展，而且已采用雕工刻凸版印制，一些复杂的图案采用了接版套印法，因而层次丰富而清晰，色彩变化自然，如长沙马王堆出土的印花织物中，泥金银印花纱、印花敷彩纱等，都是印染工艺的典型之作。另外，在新疆等地的少数民族间，有采用蜡染法的蓝白印花布，亦颇有质朴明丽的民族风情。

四、制陶工艺

秦代的制陶工艺以宏伟壮观的秦始皇陵兵马俑为卓越代表，兵马俑造型雄浑，人物颇具表情性格，而且形体模拟真人真马大小，数以千计的兵马俑制作得如此生动，可见秦代制陶工艺的规模之大，技艺之高。汉代的制陶工艺除了各种陶俑外，也有大量的日用器皿。如洛阳出土的汉代《彩绘陶壶》，器形圆满，纹饰质朴，色彩明快，特别是壶身中的纹饰施以绿色，与整体上的红色形成鲜明的对照，可见色釉陶器的艺术特征。陶器发展至东汉时，有些地方已出现了青瓷，由陶向瓷的转变，是一种历史性的进步。如浙江绍兴上虞的龙窑青瓷就十分著名，龙窑青瓷以实用



图4-20 金银错铜车饰上二节展开图

的罐、壶、碗、盘、灯盏为多，无论从质量与工艺上，都显示制陶工艺的高超技艺。

五、金银错工艺

秦汉时代的金银错工艺比春秋战国时更为精致，这和当时冶金技术的提高和生产力的发展是分不开的。汉代的皇室及贵族对金银错器皿很是推崇，这不仅是为了豪华奢侈的生活需要，而且在他们看来，用金银错器皿还有延年益寿、封禅成仙的作用。汉金银错的代表作为河南定县出土的《金银错铜车饰》（图 4−20），铜车饰分为四节，形似竹管，每节均有生动多彩的图像，并嵌有圆形、棱形的绿松石，各类动物形态各异。工艺之精湛，可谓是巧夺天工。

第五章 魏晋南北朝艺术

魏晋南北朝时期，由于长期的战乱、割据，使两汉儒家经学受到了很大的冲击。为了巩固政权，当时的统治者对知识分子实行了严酷的禁锢政策，对稍有非议者即予镇压。连上层门阀士族的头面人物也常在政治斗争的祭坛上成为祭品，像何晏、嵇康、“二陆”、张华、刘琨、谢灵运、范晔、裴顾等著名的文人均先后被送上刑场。正是在这样残酷的社会现实中，不少文人学士在深深的忧愁恐惧中开始产生了厌世观，儒家那种积极入世的行为规范为他们所带来的政治风险已使他们不能、也不敢承担。于是在这个历史背景上，玄学与佛学兴起了。文人学士们不问政治，时尚清谈，放浪形骸，出世隐遁，诗酒自娱，这样反而摆脱了功利、仕途的羁绊。或寄情于山水溪流，“一觞一咏，亦足以畅叙幽情。”或迷恋于田园村舍，“采菊东篱下，悠然见南山。”或遣思于论佛讲禅，“禅室栖空观，讲字析妙理。”道家那种“出世”、“无为”的思想在社会上流行起来，佛家禅宗的信徒遍布社会，庙宇寺院及佛阁石窟建造盛极一时，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”

于是，一种论佛说玄、林下风流、潇洒飘逸、超然旷达的“魏晋风度”在战乱杀戮的时代氛围中翩翩而至。从“画圣”顾恺之的《洛神赋图》到“书圣”王羲之的《兰亭序》，从曹植的《箜篌引》到陶渊明的《桃花源记》，从敦煌莫高窟的壁画到洛阳龙门石窟的佛雕，从刘勰的《文心雕龙》到桓伊的《梅花三弄》等。

一边是铁马金戈，血火交融；一边却是艺事兴盛，才思飞扬。正是在这个意义上，可以讲如果汉代艺术的整体美学风格是对气势、气度、气概、气派的崇尚。那么，魏晋时期艺术的整体美学取向是对气韵、气象、气脉、气格的追求。应当讲这是对整个华夏艺术大格局的调和与缓冲，互补与对应，为其可持续地绚丽发展，作了继往开来的开拓。

第一节　概说

魏晋南北朝是个战乱不断，政权更替频繁，国家处于长期分裂割据的时代。

公元220年，曹操病死后，其子曹丕袭位，后来他夺取了汉献帝之位，改国号为魏（220–265）。刘备也于第二年在成都称帝，国号为汉，史称蜀（221–263）。孙权也于同年在建业（今江苏南京）建都，史称吴（221–280）。曹魏后期，大权落入了司马氏手中，公元265年，司马昭之子司马炎废掉曹奂，自封为晋武帝，史称西晋（265–317）。西晋先后灭掉了蜀国与吴国，三国鼎立的分裂割据混战局面至此结束，中国又趋于短暂的统一。晋武帝采取了一些积极的措施，以恢复生产、发展社会经济，在不同程度上医治了战争创伤。如为了限制土地兼并、均分土地，保证国家赋税和徭役，晋武帝颁行了户调式。同时，晋武帝还注意开荒，兴修水利等。因此，晋武帝在位时期“天下无事，赋税平均，人咸安其业而乐其事”（《晋书·食货志》）晋武帝死后，西晋王朝

就发生了长达十六年的“八王之乱”。接着又爆发了“五胡乱华”的民族斗争，五胡系指匈奴、羯、氐、羌、鲜卑五个少数民族。公元316年，匈奴贵族刘曜攻入长安，西晋宣告灭亡。而南方的封建官僚及南逃的北方士族首领又将司马睿拥为晋王，于第二年称帝，建都于建康，史称东晋（317—420）。而在北方出现了“五胡十六国”并存的割据混战状态。

东晋也曾先后几次发兵北伐，试图收复失地，最著名的是“祖逖北伐”和“桓温北伐”，但终因统治集团内部的矛盾斗争而宣告失败。公元382年，前秦苻坚统一了北方，接着就于公元383年以90多万士卒挥师南下，在淝水与东晋爆发了大战，这就是历史上著名的“淝水之战”。前秦被击败，苻坚中箭后单骑逃命。淝水之战稳定了东晋在南方的统治，南北对峙的局面长期连续了下去。

淝水之战后，前秦对于北方的统治趋于崩溃，拓跋圭于公元439年建都平城（今山西大同），史称“北魏”。以后，北魏消灭了其他诸国，统一了战乱不已、多国割据的北方。而在南方的东晋则被刘裕取而代之，国号为宋，史称“刘宋”。刘宋之后又出现了齐、梁和陈朝，史称“南朝”。由此正式确立了南北朝并立的历史时期。北魏自孝文帝拓跋宏继位后，进行了一系列的改革，史称“文帝之治”。孝文帝的改革主要分为政治、经济制度与推行“汉化”政策。并于公元490年把都城从平城迁至洛阳，改变鲜卑族的生活习俗，促进鲜卑族接受先进的汉文化，并促成鲜卑族与汉族的通婚。孝文帝的改革在一定程度上整顿了吏治，惩罚了贪赃枉法，打击了世族门阀地主的土地兼并，有利于调动农民的生产积极性。而推行汉文化政策，不仅促进了北方民族文化的大融合，亦有利于发挥各民族的优点，形成共同的文化心态和社会生态，这对于统一与稳定也是有积极的作用。孝文帝死后（499），其子宣武帝奢侈挥霍，不理朝政，致使政治日益腐朽黑暗，社会矛盾尖锐激化，农民起义接连不断。北魏末年（534）分裂为东魏与西魏。

魏晋南北朝时期，由于长期的战乱、割据，使两汉儒家经学受到了很大的冲击。为了巩固政权，当时的统治者对知识分子实行了严酷的禁锢政策，对稍有非议者即予镇压。连上层门阀士族的头面人物也常在政治斗争的祭坛上成为祭品，像何晏、嵇康、“二陆”、张华、刘琨、谢灵运、范晔、裴顾等著名的文人均先后被送上刑场。正是在这样残酷的社会现实中，不少文人学士在深深的忧愁恐惧中开始产生了厌世观，儒家那种积极入世的行为规范为他们所带来的政治风险已使他们不能、也不敢承担。于是在这个历史背景上，玄学与佛学兴起了。文人学士们不问政治，时尚清谈，放浪形骸，出世隐遁。或寄情于山水溪流，“一觞一咏，亦足以畅叙幽情。”（王羲之）或迷恋于田园村舍，“采菊东篱下，悠然见南山。”（陶渊明）或遣思于论佛讲禅，“禅室栖空观，讲字析妙理。”（谢灵运）道家那种“出世”、“无为”的思想在社会上兴盛起来，佛家禅宗的信徒遍布社会，庙宇寺院及佛阙石窟建造盛极一时，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”而且佛教在此时的兴盛有着深刻的社会根源，由于广大民众深受战乱、灾荒、瘟疫之苦，于是他们幻想能寻找到精神上的避难所，而佛教似乎可以给他们以心灵上的慰藉。

然而，现象与本质有时会颠倒地表现出来。魏晋南北朝所兴盛的讲玄论佛之风，并不意味着文人学士真的那么与世无争、超凡脱俗了，在他们那种洒脱不羁、旷达颓废、似醒似醉的言行中，内蕴着一种无法排遣、解脱的精神痛苦与思想矛盾。个体的欲望，自身的诉求，精神的企盼，人生的向往乃至终极的抱负，都得以宣泄与流露。尽管那个时代的士族阶层与帝王庙堂有相互依赖而又相互抗衡的双重性，但一旦士族阶层影响到皇权的安危时，帝王就会毫不手软地举起屠刀。因此，尽管士大夫他们表面上空谈义理，行为无待，而实质上却是灵魂苦闷、心理压抑地自我麻醉，是一种无可奈何的消极反抗。由此而构成了当时文化艺术从形式

到内容、从方法到观念的独特性、错综性、极差性。另外，由于与少数民族文化艺术的融合及外来文化艺术的影响，整个魏晋南北朝时代的文化艺术也呈现了一个开放的结构。正是在这个意义上，可以讲如果汉代艺术的整体美学风格是对气势、气度、气概、气派的崇尚，那么，魏晋时期艺术的整体美学取向是对气韵、气象、气脉、气格的追求。应当讲这是对整个华夏艺术大格局的调和与缓冲，互补与对应，为其可持续地绚丽发展，作了继往开来的拓展。

第二节 绘画

一、综述

在我国绘画艺术发展史上，魏晋南北朝是个承前启后、勃兴发展期。作为这个时代最显著的标志就是一大批画家群体的真正形成与迅速崛起，而在这之前的历代绘画的人，均是工匠，即画工。即使是宫廷中专职的画工，也几乎很少有人能留下姓名，他们依然从属于匠人的阶层，是不入文人圈的，更不要说进入士大夫阶层。而据张彦远《历代名画记》所载，在三百多年的时间中，共有知名的画家就达 128 人之多，而且据史实考察，这是一个比较保守的数字。这批画家从严格意义上讲，既不是以前的那些画工，也不是文人兼有画艺，而是真正的专业致力于绘画的职业艺术家，其构成大都是文人士大夫阶层，他们有着良好的艺术素养及完善的智能结构，其中最著名的是被称为“画圣”的顾恺之和谢赫等人，从而标志着这个时期的画家有了社会阶层性的提升和从艺结构性

的转变。唯其如此，才能把绘画艺术推向了一个新的历史高度。

任何艺术的发展与繁荣，与从事这类艺术的艺术家构成有着极为密切的关系，人是艺术创作中最活跃的决定性因素。正因为魏晋南北朝时代的画家群体有着强大的阵容和精湛的造诣，从而在继承秦汉绘画艺术的基础上，促成了绘画艺术中人物画、山水画与花鸟画作为独立画科的形成。而这对于整部中国美术史来讲，具有划时代的意义和建构性的作用。创作实践的发展，大量佳作的问世，又促成了画学理论的兴起，其中最杰出的有顾恺之的《画论》、谢赫的《古画品录》、姚最的《续画品录》。与此同时，收藏、欣赏、品评绘画及卷轴画之风也大为兴盛，构成了魏晋南北朝时代整个绘画艺术的多元化机制。

以人物、山水、花鸟为题材作画，在我国有着悠久的历史，但在魏晋南北朝前尚未形成单科，而是糅合在一起的，随着社会的文化发展及绘画艺术的本体需要，各类题材的单科独立发展是必需的，魏晋南北朝画家群体的崛起为完成此任务提供了人才上的保证、技艺上的实验和整体上的提升，其绘画主旨也是真正意义上进入了艺术创作与艺术欣赏。

由于这个时期社会的动乱，仕途的艰险，文人学士们将绘画作为遣情抒怀的寄托，反而摆脱了功利、仕途的羁绊，使他们能徜徉在艺术的氛围中，从而使他们的创作观念与审美意识能进入到一个更广泛、更多元、更深层的领域。

二、魏晋南北朝的画家

魏晋南北朝按不同的历史阶段曾出现了富有代表性的画家，而其中尤以顾恺之、谢赫为旗手。曹不兴（弗兴），是东吴时的著名画家，生卒年不详。他以善画人像著称，其根据中亚僧人康僧会传入的佛像稿本所创作的佛像，精妙传神，被誉为“佛画之祖”。相传孙权请他画屏风时，有一小墨点落到了屏风上，他顺

手改成苍蝇，孙权信以为真，用手去弹，可见其绘画的栩栩如生。谢赫在《古画品录》中把他列在第一品的第二人，说：“不兴之迹，殆莫复传，唯秘阁之内，一龙而已。观其风骨，名岂虚哉！”

卫协，西晋时人，生卒年不详，擅长人物与佛像，师承于曹不兴。他创作的《上林苑图》、《伍子胥图》、《鹿图》等，刻画精细，构图严谨，铺排生动，尤注重于表现人物神情。所以，顾恺之在《论画》中指出其画：“伟而有情势”、“巧密于情思”。谢赫更是以理论家的敏锐目光指出了卫协之画在绘画艺术史上的作用：“古画皆略，至协始精。六法之中，迨为兼善。虽不说备形妙，颇得壮气，陵跨群雄，旷代绝笔。”可见其对绘画的“六法”是运用自如的，不仅注意形似，而且妙有气韵，所以他与当时的张墨共有“画圣”之称。

戴逵（约 325–396），字安道。他博学多才，于绘画之外，亦精于文学、音乐、雕刻等。他是山水画创始期的开拓者，其《吴中溪山邑居图》、《南都赋图》等，构图精当，山水佳妙，意境幽远。而他画的《阿谷处女图》、《三马伯乐图》、《孙绰高士图》等人物，亦生动传神而富于个性。谢赫在《古画品录》中称其绘画为“情韵连绵，风趣巧拔”。

三、顾恺之及其艺术成就

顾恺之（约 346–407），字长康，小字虎头，江苏无锡人，我国绘画艺术史上的一代大师。顾恺之出身于江东士族，父顾悦之与谢安等大官相交，因而顾恺之二十岁左右出任了大司马，作过荆州都督殷仲堪的参军，及后又投奔了桓温之子桓玄的门下，晚年任散骑常侍。他是一位才华横溢而又率直通达的艺术家，当时人称其为“才绝、画绝、痴绝”。他精于诗文，形容会稽（今绍兴）山水之美为：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚”。诗意之优美浓烈，被传为千古名句。他亦工于书法，

为人处世“痴黠各半”，不拘小节，超脱旷达，典型地反映了魏晋南北朝时士大夫那种超然物外、放浪形骸的性格。相传有一次他的画为桓玄所窃，他反而高兴地说：“妙画通灵，变化而去，亦犹人之登仙也。”而他“三绝”中，尤以绘画为最，谢安曾赞叹为“苍生以来未之有也。”（《晋书·顾恺之传》）

顾恺之的绘画作品山水、花鸟、人物、释道皆有，而以人物为最优秀。他的绘画首先表现在创作观念上的突破，他明确地提出人物画的创作要“以形写神”、“迁想妙得”。即注重于人物性格神情的展现，通过外在的形态来反映其内在的神态，从而把人物画推进到一个更高的审美层次，揭示其心理个性，展现其精神风貌，这体现了当时意识形态领域里新的美学思潮，从而表现了艺术家对人的认识及以人为主题的创作倾向。尽管这种对人的认识也许是出于艺术家对艺术真实的追求，而非是思想观念上的探索，但这种艺术现象的出现，毕竟标志着艺术家对人这个“万物的灵长”的表现已进入了一个理性的阶段，其内蕴的正是一种社会化的创作精神。相传他画人物，有时常几年不点睛，别人问他为何不点睛，他颇有感慨地说：“四体妍蚩，本无关于妙处；传神写照，正在阿堵（意即这个）中。”这段传说不仅表现了他严谨的创作态度，而且说明了他正把人的眼睛这个心灵的窗户作为刻画个性情感的突破口，常常反复揣摩、考虑，以找到“迁想妙得”的最佳表现点。而“传神写照，正在阿堵中”所包含的深刻的美学内蕴，为以后的各类艺术的创作提供了有益的启迪，成为一条经典性的创作原则。顾恺之在绘画技法上也有重大的贡献，他的绘画线条流畅飘逸而造型生动，从而充分发挥了线条的艺术表现力与概括力，特别是他的“高古游丝描”线条是对以前传统线条的提炼与精化，是线条技法的高度发展。历史地评价“高古游丝描”，不仅极大地提升了中国画的表现性，而且极大地完善了中国画的造型力。张彦远在《历代名画记》中曾说他的运笔“紧

劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾”。从中可见顾恺之的线条是变化多端的，时而刚劲柔美，时而迅速飞跃，线条的形式美感异常丰富，从而增强了其绘画的风采。

顾恺之的绘画作品据史书记载颇多，人物、山水、花鸟等皆有，如《桓温像》、《女史箴图》、《洛神赋图》、《雪霁望五老峰图》、《庐山会图》、《荡舟图》、《水雁图》等，但真迹全都流失，仅有《女史箴图》、《洛神赋图》摹本传世。《女史箴图》是顾恺之根据西晋张华所写《女史箴》一文所作。《女史箴》是用来讽谏西晋皇后贾氏的，宣扬其封建妇道的箴条，此文有一定的故事性，人物形象刻画也较生动，可能颇适宜画面表现，所以顾恺之取来衍变成画。当然，其中也有一定的寓意，“苦口陈箴，庄言惊世。”《女史箴图》有两种摹本，一为唐人摹、一为南宋人摹，而以唐人摹本为精妙传神。《女史箴图》每段都配有《女史箴》文。顾恺之所描绘的人物，无论是樊姬、卫姬，还是冯媛、班姬等，大都体态生动，富有个性色彩，体现了这些古代贤慧姬妃的精神风貌，而且富有场景性，构成了典型环境中典型人物特定的动感神态。其笔墨线条也十分流畅飘逸，手法简练而圆熟。因此宋书画家米芾在《画史》中评其为“笔彩生动，髭发秀润”。元夏文彦也在《图绘宝鉴》中赞其“笔法如春蚕吐丝，初见甚平易，且形似时或有失。细视之，六法兼备，傅染以浓色，微加点缀，不求晕饰”。如在《女史箴图》中“冯媛趋进”及“班姬辞辇”里，就显示了顾恺之善于表现人物神态的特长及典雅秀逸的画风，颇有书卷气。

《洛神赋图》是顾恺之根据曹魏时代著名诗人曹植的《洛神赋》所作。《洛神赋》描写了一个哀怨婉约、凄楚缠绵的爱情悲剧，其表现手法又是十分浪漫优美的，从而为顾恺之的绘画提供了良好的文学性基础。况且顾恺之自己亦是位文学家，因此他对文学作品的理解是相当深入的，作画时亦能情理并茂而情景交融。曹植在政治上失意，在爱情上亦失恋，他所钟爱的甄氏被父曹操给

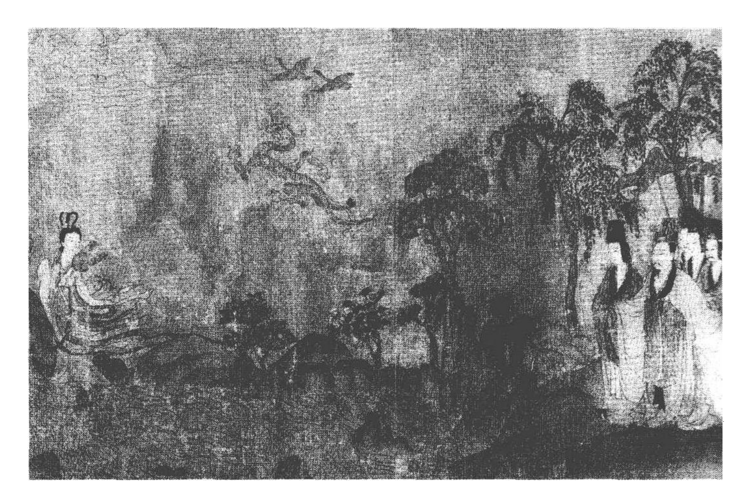


图5-1 洛神赋图（局部）

了曹丕，甄氏在曹丕那里忧郁而死，曹植痛苦不已，在途经洛水时梦见甄氏，从而以深情沉郁而又美妙绮丽的笔调写下了名篇《洛神赋》。顾恺之以形象的笔墨线条再现了美丽的洛水女神那婀娜的身姿与多情的面容，使人感受到了诗人那无限眷恋而又难以企及的痛苦心绪。

《洛神赋图》（图5-1）从曹植及其侍从们在洛水河畔相遇“翩若惊鸿，婉若游龙”的洛神开始画起，然后以曹植与洛神的情感活动为主线展开，充分表现了洛神的多情妩媚与曹植的深情爱恋，他们两人之间虽然总是隔着一段距离，但各自的表情却是互为呼应的，曹植端坐于榻上，凝视着纤秀的洛神，而洛神则回首相望，眼含情愫，充满了柔情蜜意而又弥散着一种惆怅之感。整幅画构图严谨、层次多变，很好地反映了《洛神赋》原作的内蕴与主旨，而且将树木山石、花卉禽兽、马车舟楫等融合为一体，构成了情景交融、互为映衬的艺术氛围，从而烘托了曹植与洛神“进止难期，若往若返”，“怅盘桓而不能去”的爱情悲剧。其绘画技法也详

略得当，精致细腻而简约洗练，色彩艳丽而不媚俗，显示了一代大师的风采。《洛神赋图》系宋代摹本，现存者有五卷，北京故宫博物院藏有两卷，辽宁省博物馆藏有一卷，美国纽约弗利尔博物馆藏有一卷，台湾故宫博物院还藏有仅存的洛神云车的一件画卷。另外，在顾恺之的画论著作中，也闪烁着不少真知灼见，如《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》，虽历经传抄脱错，但其中一些论段，依然具有丰富的美学思想及独特的绘画见解。

四、谢赫与《古画品录》

谢赫（479—502），南齐时著名的人物画家，杰出的评论家。谢赫的绘画作品早就失传，我们只能在前人的一些论述中略知他画人物精湛而创新。张彦远在《历代名画记·卷七》中引姚最《续画品》中评其人物画为："写貌人物，不俟对看。点刷精研，意存形似。……至于气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副雅壮之怀。然中兴已来，像人为最。"可见其在人物画上所达到的造诣，"别体细微，多从赫始。"但他在绘画艺术发展史上的崇高地位，是由其《古画品录》所确立的。一个时代的艺术发展及所达到的创作水平，和该时代的艺术理论的研究与总结是分不开的。魏晋南北朝之所以成为中国美术史上重大的转折期，其标志就是艺术创作与艺术理论的同时崛起，而《古画品录》就是我国第一部完整的绘画理论经典性的著作，谢赫在这部著作中提出了著名的"六法"说："一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。""六法"是在总结、品评魏晋及南齐27位画家作品的基础上提出的，因而有着精湛的美学思想。

谢赫所提出的"六法"，不仅在中国美术史上，而且在整个中国艺术史上具有重要的理论经典性意义及美学建树性价值。第一，谢赫在评价大量作品的过程中，第一次系统而完整地指出了

绘画的艺术机制构成，并揭示了相互间的辩证关系，是绘画艺术观念的理性显示。第二，“六法”不仅是绘画艺术的创作论，亦是绘画艺术的鉴赏论，其艺术容量是多元与多极的，具有明确的艺术指向与形式美要求，在“用笔”前提出“骨法”，在“象形”（构图、形象）前提出“应物”（根据客观景物、对象），在“赋彩”（用色）前提出“随类”（要适应不同对象），在“位置”（章法）前提出“经营”（反复构思推敲），这种前提既是种技法准则，又是种艺术效果及形式美的体现。第三，“六法”作为一种绘画艺术论，其构成是较合理与协调的，具有艺术体系思想，“气韵生动”是属于较抽象的审美范畴，要求作品具有气势、韵律，从而突出其内在的意境与神采，有着深沉的、丰满的蕴含，因而“气韵生动”是我国传统审美心理的高层次体现。而“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”则是具体的技法运用及要求。“传移模写”则是继承师法前人，然后将前人的经验与技法“传移”进自己的创作实践，以自辟蹊径。第四，“六法”不仅适用于绘画，而且可借鉴运用于雕塑、文学、篆刻等艺术领域，为丰富、完善中国艺术的美学思想作出了重大贡献。

五、张僧繇的创新意识

张僧繇，南朝梁画家，吴中（今江苏苏州）人，天监（502-519）中为武陵王国侍郎，在宫廷秘阁中掌管画事，历官右军将军、吴兴太守。他是位多才多艺的画家，擅长于佛像、人物、风俗、花鸟等。他生活的年代正是佛教美术极为兴盛、寺庙建造如林的时期，因此梁武帝每修建佛庙寺院，就令他作壁画。他曾为梁武帝分封在各地的诸王子画像，其逼真传神能使人“对之如面”。

张僧繇作画勤奋，常“手不释笔，俾昼作夜，未尝倦怠”。而且他在绘画笔法线条中掺以书法运笔，生动多变而刚劲遒逸，从而使其绘画线条有极强的表现力及生动的造型性，所以张彦远

在《历代名画记》中说他“点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》。一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然”。他的绘画线条也十分简洁概括而生动传神，“笔才一二，像已应焉。周材取之，今古独立。”所以其笔法被人称为“疏体”，与顾恺之、陆探微的“密体”构成了两个不同的流派。《历代名画记·卷七“僧繇”》条中引初唐时李嗣真话谓：“至于张公骨气奇伟，师模宏远，岂唯六法备精？实亦万类皆妙。千变万化，诡状殊形，经诸目，运诸掌，得之心，应之手。”张僧繇也是一位富有创新意识与善于兼收并蓄的画家，他从印度画法中学得了明暗凹凸的主体方法，于是在南京一乘寺门上作画时，用“朱及青绿所成。远望眼晕如凹凸，就视乃平”。为此人们将一乘寺称为“凹凸寺”。此种创新画法被称为“华夷殊体”，可见张僧繇在中外画法变通交融上的贡献。关于他的绘画传说也很多，可见其是一位影响甚大的画家。如传说他在金陵安乐寺画四白龙都未点睛，后来他在众人要求下点了两条龙的眼睛，随即两龙离壁腾飞而去，“画龙点睛”的成语由此而来，其内在的美学精神与顾恺之的“传神写照，正在阿堵中”是一脉相传的，从而体现了魏晋南北朝整个时代的审美追求及整个画家群体的创作能力。

六、佛教石窟壁画：敦煌莫高窟

在魏晋南北朝绘画艺术中占有重要地位的是佛教石窟艺术，佛教石窟艺术主要包括壁画与雕塑（雕塑将在下一节中讲）。由于佛教是从西域的天竺（印度）之国传来，所以石窟艺术的大量兴起当从新疆始，然后发展至甘肃，再渗透至山西、河南等地。如新疆的拜城、库车，甘肃的敦煌、天水、永靖、武威，山西的大同，河南的洛阳等地都有规模宏大、风采各异的石窟艺术，而其中尤以敦煌莫高窟为举世瞩目。这些石窟艺术不仅是我国艺术发展史上灿烂的篇章，而且在世界艺术发展史上亦

占有独特的地位。

敦煌莫高窟，又称千佛洞，在甘肃敦煌县东南的鸣沙山与三危山之间的河谷中，是石窟艺术中的经典之作，是集佛教艺术之大成的荟萃之地。敦煌是“丝绸之路”上的重镇，在汉代时就与酒泉、张掖、武威同为河西走廊重要的四郡之一，经过各族人民长期的开发与经营，成为一块沙漠边缘上的绿洲，据唐朝地理书《沙洲图经》所说：“家家泉水，户户垂杨”。从而成为当时东西方经济、文化、艺术交流的门户。莫高窟的开凿年代据《李怀让重修莫高窟碑》所记，为前秦建元二年（366）沙门乐尊与法良禅师所建。以后历经十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元。据1960年统计还存石窟486窟，近几年来又有新发现，已超过500窟，内有壁画45000多平方米，可谓是中国古代宗教美术史的缩影。

莫高窟属北魏时所建的有254、255、257、285、296、428等壁画为代表作，另外西魏285窟的壁画也颇有艺术特征。这些石窟中的壁画大都是佛教中经变（即根据佛经内容来表现的绘画）及本生（即表现、赞美佛的前生如何舍己助人的牺牲精神）的故事，如《降魔变》中是释迦坐于正中，神态端庄稳重，而与佛敌对的魔王波旬带着三个妖惑的美女及手执兵器的恶魔站立在释迦左右两边，以美女相诱、武力相逼，而释迦不为所动，终于用法把魔王波旬击败，显示了佛法无边。这幅画在254、428等窟都有，其中尤以428窟为精彩，释迦坐在居中，嘴、眼紧闭，面容安详而内蕴气势，魔王波旬则形象丑陋瘦小，显示了佛祖的崇高与魔王的卑微，用笔潇洒遒劲而飘逸灵动，用色瑰丽浓郁而晕染相间，颇有立体感，具有域外绘画技法的艺术效果。《萨陲本生图》表现的是萨陲王子与两个哥哥在山林中游猎，在一座山岩下看见一只饿得奄奄一息的母虎旁边围着七只幼虎，他便决心以身饲虎，劝走了两个哥哥后，就跳下山岩，饿虎却没有力气吃他，他于是又用竹刺颈出血，

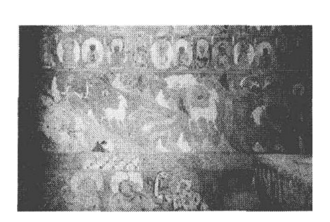


图5-2 鹿王本生图

让饿虎舐血，然后虎有了力气，就把他吃了。该图在254、428等窟中也有，但风格颇为不同，254窟画得细腻繁密，构图丰富饱满，笔触细致秀丽，把萨睡王子硕大的身体与饿虎的干瘪形成鲜明的对照，突出了萨睡王子的献身精神。而428窟的构图则简练而生动，疏密和谐，上面一部分是萨睡王子与其两位哥哥在山林中骑马游猎，而下面一部分则是萨睡王子脱去了衣服纵身跳下山岩，饿虎舐血、食肉，其笔画线条苍劲洗练，颇有动感，整个画风显得粗犷朴拙。《尸毗王本生图》表现的是尸毗王为了救一只被饿鹰追逐的小鸽子，甘愿割肉贸鸽，将自己大腿上的肉割下来给饿鹰换小鸽子。该图在254、255、257等窟中都有，如255窟中，尸毗王端坐在那里，一腿弯曲，一腿垂下让人割肉，他面含微笑以掩饰肉体上的痛苦，尸毗王的身后有菩萨在翩然起舞，可能是神在观看他的壮举吧，从而在充满着痛苦的氛围中，又透露出了一丝浪漫的气息，而其画法亦有天竺（印度）佛教画的折射，敷色浓烈，线条流畅，颇为逸放，特别是尸毗王半裸袖的体态，亦是天竺式的。《鹿王本生图》（图5−2）表现的是九色鹿王在林中救起了一个打猎落水的人，此人叩头拜谢，鹿王说："不用谢，只请你不要向人说见过我。"有一位国王的王后，因梦见九色鹿王，就要求国王捕捉，于是张贴了布告悬赏。那个被救的人以恶报恩，去告了密，当九色鹿王被抓到国王面前时，就向国王诉说了他救落水人的经过，国王被感动了，于是不仅放了九色鹿王，而且命令全国不许捕捉。落水人则满身长疮，王后也心碎而死。该图在257窟中可见，整幅画将整个故事浓缩于其中，左边是鹿王面对落水人的叩头拜谢，表现的很谦和仁慈。而右边是鹿王面对骑在马上的国王，则显得从容刚强，而整幅画突出的重点也在这里，国王身体微前倾，似在听着鹿王的诉说，构成了对应场面。其构图则层次分明，笔触多变，如鹿仅勾勒形体，以色彩平涂之，而人则笔触细致飞动，特别是国王的刻画十分精湛，运用了"屈铁盘丝"般的线条，

功力深厚。整幅画的用色则颇为典雅艳美，特别是晕染法的运用更增强了立体层次感。另外，如285、296等窟中的《五百强盗成佛图》、《神话故事图》、《微妙比丘尼现身说法图》等也精彩纷呈，情景交融而绘制优美，如《神话故事图》将传说中的伏羲、女娲、朱雀等有机地组合在一起，绘制灵动飘逸，笔致畅达工细，其色彩亦华丽鲜亮，颇有域外画的风情而又不失民族的特色，典型地反映了那个时代外来绘画技法与民族绘画技法的变汇通融，从而有力地促进了我国绘画艺术的发展。

佛教壁画中的"经变"故事宣扬了佛法无边，"本生"故事宣扬了牺牲精神，因此其表现内容是那么的凄厉痛楚，从五百强盗成佛前的剜眼、魔王波旬的陈尸到萨陲王子的舍身饲虎、尸毗王的割肉贸鸽，而表现形式又是那么的狂热激烈、虔诚坦然，从而形成内容与形式的极差。其实，此种宗教现象的出现，是与我们民族的社会生态与精神心态有着密切的关系，这里既有历史的积淀，也有现实的成因，正如黑格尔在评述欧洲中世纪宗教艺术时所指出的那样："这是把苦痛和对于苦痛的意识和感觉当作真正的目的，在苦痛中愈意识到所舍弃的东西的价值和自己对它们的喜爱，愈长久不息地观看自己的这种舍弃，便愈发感受到把这种考验强加给自己身上的心灵的丰富。"（《美学》第二卷）也正是在这个艺术思维的参照中，我们才能理解宗教壁画所具有的内在本质与外观形式，认识其美学精神的特征。

七、墓室壁画及画像石

魏晋南北朝的墓室壁画及画像石艺术也有自己的时代特征。甘肃嘉峪关魏晋墓内，有大量的彩色画像砖，笔触率意简约，显得粗犷浑朴，如此幅《放马图》（图5-3），以极洗练刚劲的线条勾勒，颇有动感气势，似还保存着汉代的画风。河南邓县南北朝墓的画像砖，绘制得颇为精致，并施以色彩，有红、绿、紫等多种，其题材

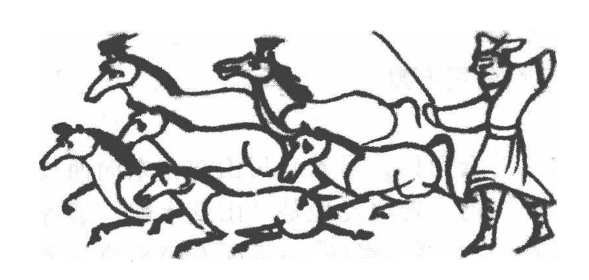


图5-3 放马图

内容有34种，天上人间、神话传说、舞蹈伎乐皆有，技法严谨工丽，线条劲健畅达，如战马图，造型生动英武，两位战士手牵缰绳，显得气势豪迈，运用了浅浮雕技法，更增强了立体感。江苏丹阳、南京一带南朝墓中也出土了大量的画像砖，其内容题材及绘制技法亦相同，特别是《竹林七贤与荣启期图》最为令人注目，“竹林七贤”即山涛、向秀、阮籍、嵇康、刘伶、王戎、阮咸，他们是魏末名士，相聚于竹林，饮酒谈玄、吟诗弹琴、放浪形骸，尽展林下风流。这些画像砖中的人物都席地而坐，但姿态不一，手势不同，从而刻画出各人的性格。他们每个人的手中几乎都有东西，以此作为道具来表现人物的情感嗜好，如头裹方巾的山涛，一手挽袖，一手举觞，身体微向后倚，双目凝视，似在悠然遐思。而才华横溢的嵇康（图5–4）则神态潇洒飘逸，面容安然闲舒，手拂古琴，似在弹奏一曲他最擅长的《广陵散》。尤其是那只操琴之手的刻画相当精妙传神，生动展现了这位以自己生命引领千秋琴曲的大师风采。整个画像石线条流畅飘逸．显得舒展潇洒，与“竹林七贤”那狂放不羁的个性相适应，同时亦十分注重刻画人物的面部表情，使之个性鲜明，显示了人物肖像画已达到了很高的水准。

图5–4 嵇康



第三节 雕塑

正是魏晋南北朝时代佛教的异常兴盛，于是各地石窟大量开凿，从而使佛像雕塑成为这个时期雕塑艺术的主体，显示了壮观的阵容和雄伟的形象。而其中尤以山西大同的云冈石窟、河南洛阳的龙门石窟、甘肃敦煌的莫高窟、甘肃永靖的炳灵寺石窟、甘肃天水的麦积山石窟等名闻于世。

一、云冈石窟

云冈石窟在大同之西的云冈堡，沿着武周山南自东向西长达一公里，景物优美，北齐郦道元曾说此地是“凿石开山，因岩结构，真容巨壮，世法所稀；山堂水殿，烟寺相望。林渊锦镜，缀目新眺。”（《水经注》）云冈石窟形成一个群落，最初开凿于文成帝拓跋浚兴安二年（453），孝文帝于公元493年迁都洛阳后，是云冈石窟的兴盛期。云冈石窟按照前后不同的凿建年代而产生风格变化。

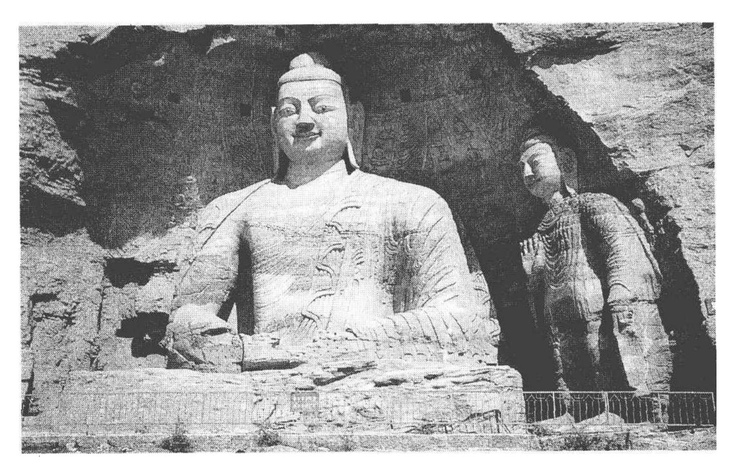


图5-5 云冈大佛

最早的是昙曜五窟（即从16号至20号窟），每个石窟中的主体佛本尊，都形体高大，气势宏伟，雕塑手法比较粗犷雄浑，如20号窟的大佛（图5-5），面容威严庄重中露出睿智的微笑，双目凝视，隆鼻薄唇，两耳垂肩，双手交合于腹下，盘腿作结跏趺坐，显示了一派崇高肃穆之气。昙曜五窟内的本尊服饰不尽相同，有的是“偏袒右肩式”，有的是“通肩式”，似乎还保留着早期天竺佛像的遗绪，但这些衣褶线条的处理，却运刀流畅，技法圆熟。中后期的石窟雕塑在题材内容上有所开拓，出现了经变、本生等故事性连续雕刻作品，如第六窟的佛像图浮雕共17幅，情节连贯而层次丰富，极简练地概括了释迦从降生到成佛的历程，特别是佛祖的面部表情生动多变，较准确地揭示了性格心理，雕刻技法也精工细致。这个时期的有些佛像雕塑也显现了一种优美多姿的情调，那种威严的肃穆之气似转换成相应的情感流露，如第八窟中的摩醯首罗天，虽五头六臂，但形象舒展、姿态优美，面部丰满，似乎带有一些人情味，折射出一丝人间风韵。而第五窟中的本尊释迦为云冈石窟中最大的雕像，高约18米，已较典型地反映出了佛像秀骨清相的形象，长脸端庄安详，通天鼻挺秀，薄唇抿合恬静，显得神采焕发而怡然安逸，衣褶飘拂繁褥，体现了佛教艺术的审美特征，对以后石刻佛像的雕塑产生了很大的影响。这个时期佛像的服饰也趋于汉化的“褒衣博带”式，并运用了线刻与圆雕相结合的手法，使佛像的肌体富于弹性，洋溢着生命的气息，在西域佛像的基础上开始形成了汉民族的雕塑艺术风格。

二、龙门石窟

龙门石窟在洛阳城南的伊阙，一湾伊水把两山隔开，石窟开凿于两山，主要部分在西山，其中较大的有28个。东山的石窟有7个，为唐代开凿。龙门石窟创建于北魏文帝太和年间，从太和二十二年（498），孝文帝的堂兄弟比丘慧成正式营建古阳洞

石窟起，至北魏晚期（540）为开凿鼎盛期。以后仅有少量的造像。龙门石窟以北魏时的古阳洞、宾阳洞、莲花洞为代表。

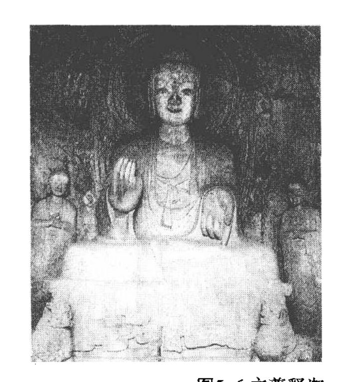


图5-6 主尊释迦

古阳洞是整个龙门石窟最早开凿的洞窟之一，因而最富历史价值与艺术价值。洞窟布局严谨，佛龛分为三层，四壁雕塑琳琅满目，布满佛弟子像及佛传故事，龛楣及龛额的装饰华美，是北魏上层官僚贵族们发愿造像十分集中的一个洞窟，从而显得富丽堂皇，颇有贵族气。其佛龛旁的造像记是北魏书法的名作，著名的“龙门二十品”中有十九品选于此洞的造像记。古阳洞的主尊释迦结跏趺坐，佛相庄严而丰盈，体形并不像有的趺坐释迦那样魁伟，而是显得矫健俊美，是北魏所崇尚的秀骨清相，协侍的两菩萨亦造型优美多姿，与释迦相映衬。古阳洞还有浮雕佛传及本生故事，如《佛传图》有着较完整的情节构思，雕塑造型生动，线条舒朗洗练。宾阳洞是北魏宣武帝为其父母孝文帝、文昭皇后所开凿的洞窟，规模甚大，共分为三洞，中间一洞为北魏所造，其中央方坛上主尊释迦趺坐于狮座上，左右分别为两罗汉和两菩萨。左右两壁也有一立佛与协侍菩萨，从而形成了以主尊为主体的总体性布局，其余的各种塑像及装饰都围绕主体，起到了烘云托月的作用。宾阳洞的佛像造型凝重宏伟，但面容丰满慈祥，如主尊释迦（图 5-6），眉目下视，嘴角含笑，显得睿智而又和蔼，给人以可敬可亲感，其手的塑造更是丰盈而带有肉感，似乎带有动势。从此尊佛像的面容表情及整体造型上，已显世俗化的倾向，由此可见西域佛像汉化的开始。宾阳洞中央的大莲花四周，有十个裳带旖旎飞扬的奏乐飞天，形体婀娜而富有情趣。莲花洞的佛像也是以一主尊释迦旁立两协侍菩萨，其艺术特点在于浮雕装饰图案的精美绮丽，是北魏装饰艺术的代表作。

三、敦煌莫高窟

敦煌莫高窟主要以壁画为主，雕塑为次，因此其规模小于云

冈与龙门。其佛像前期大都是面容圆满，薄唇通天鼻，衣褶较多地带有天竺佛像的影响。其后则向秀骨清相的汉化方向发展，佛像的神态趋于性格化，佛像的衣饰也褒衣博带，变得汉民族化了。敦煌莫高窟中的257、259、268、275、290、432等窟中的佛像雕塑都各具神采，如275窟中的思惟菩萨一腿跷起搁于另一腿之上，姿态潇洒自然，颇具生活气息，面容则恬淡安逸中带有一丝幽默感，似乎渗透进了当时门阀士族、贵族那种狂放超脱的时代习尚，也是佛像雕塑人格化的表现。诚如《敦煌彩塑》一书中所言："塑像的表现内容增多了，性格的类型化逐渐明显，如佛的庄严慈祥、力士的威猛粗犷、菩萨的清秀恬淡、飞天的飘逸闲畅等，由形象上已经看得出当时风靡于士大夫阶层中所谓'通脱潇洒'的风貌。"

四、炳灵寺石窟、麦积山石窟

炳灵寺石窟在甘肃永靖县北，"炳灵"是藏语"十万佛"的意思。炳灵寺北魏的造像以79至82号窟为典型代表，其雕塑技法是以平刀法与阴线浅刻相结合，显示了早期佛像面容及神情刻画，比较端庄肃穆，有些佛像则身躯削瘦、秀骨清相。

麦积山石窟在甘肃天水东南，佛像雕塑题材丰富，技法精湛多变，如100、114、115等窟一些薄衣式的佛像及菩萨像，衣褶精细带有质感，从而显示了肌体的血肉感，具有较强的写实性。113窟的三世佛塑像，三佛面容各异而互为呼应，体型亦自然随和，可见其雕塑者的匠心，使之带有生活气息。123窟的男童女童则神态稚拙天真，具有可爱的童趣效果。121窟左右两壁有两对比丘造型极为佳妙，他们身体相互微微靠拢，似在悄悄地私下议论，而目光下视，面容平和，似乎又显得漫不经心，从而透露了雕塑者在他们身上移入的人间情趣，此类佳作在石窟艺术中是颇为罕见的。

五、石兽雕刻

魏晋南北朝时期陵墓石兽雕刻，则显得较为雄浑古朴，似乎较多地保持了汉家风范，如一些皇陵前的天禄、麒麟、辟邪等造型威猛豪放，气势昂扬，直接继承了汉代石兽雕刻的传统，只是在雕刻中更为考究一些。如石雕辟邪，造型圆浑雄健而颇有体积感，通体以粗犷的圆雕构成，而身上施以浅线刻，昂首挺胸，巨口张开伸出舌头，更添勇猛凶悍之意。

第四节 书法

一、综述

魏晋南北朝在我国书法艺术发展史上是一个大师辈出，流派纷呈的更新时期。如果说汉代确立了书法的大格局，完成了书法艺术体系的构造，那么它辉煌的演绎和精彩的展示，则要到魏晋南北朝时。尽管这个时期大部分是处于战乱不已、分裂割据的状态，但书法艺术却没有因此停滞不前，楷行草隶各体同步发展，风格多样而臻于精美。特别是晋代出现了彪炳于书法史册的“书圣”王羲之与“小圣”王献之，由此而形成了一个书法大师群体，被后人尊为“唐诗晋字汉文章”。这不是一种畸形的社会现象吗？一边是铁马金戈，动乱剧烈；一边是铁画银钩，丰神潇洒。然而这正是当时特定的社会现实所促成，书法的笔墨线条成了士大夫阶层文人学士们遣兴抒怀的载体，从而使书法艺术的发展，获取了社会的原动力。

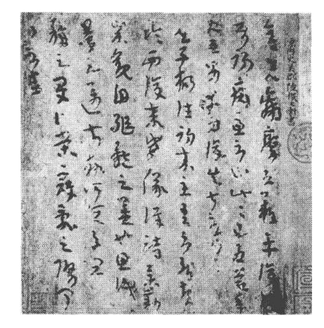
三国时的书法以魏、吴为突出。魏有大书法家钟繇(151−230)，他曾官至太傅，其书法各体皆能，尤精于楷书，点画之间多有异趣，而结体朴茂，出于自然，形成了新貌。其书法师承曹熹、蔡邕等人，梁武帝评其书法为“钟繇书如云鹄游天、群鸿戏海，行间茂密，实亦难过。”唐张怀瓘说他：“真书绝妙，乃过于师，刚柔备焉。点画之间，多有意趣，可谓幽深无际，古雅有余。”他学书十分勤奋，昼夜不休，夜里睡在床上，以指在被子上摹画，日子久了，被亦划破。其书法作品有《宣示表》、《荐季直表》及《贺捷表》等，《宣和书谱》评其为“备尽法度，为正书之祖”。东吴的书法名家是皇象（生卒年不详），他曾官至侍中，其隶书雄浑飘逸，篆书精湛严谨。草书师法杜度，笔势纵横奇崛。当时以他的草书、严武的棋艺、曹不兴的绘画等被人称为“八绝”。著名的《天发神谶碑》及《急就章》（松江本）相传为他所书。

“自然界有它的气候，气候的变化决定这种植物的出现，精神方面也有它的气候，它的变化决定这种那种艺术的出现。”丹纳在《艺术哲学》中以自然生态来比喻文化生态还是有一定的道理的。因此，晋代的精神气候也决定其书法艺术的特征，丰神疏逸与姿致轩朗，达到了一种蕴秀简静、自然洒脱的审美境界，这就是后人所评晋代书法的“韵胜”与“度高”。王羲之的书法艺术就典型地体现了这种时代风尚。

二、陆机与《平复帖》

陆机（261−303），字士衡，西晋时著名书法家、文学家。吴郡吴县华亭（今上海松江）人。与其弟陆云并称“云间二陆”。陆机出身于钟鸣鼎食的簪缨世家，祖父陆逊为吴大都督、丞相，父陆抗拜奋威大将军、大司马。陆机自幼秉承庭训，能文能武。《晋书·陆机传》中载：“机身长七尺，其声如钟。少有奇才，文章冠世，伏膺儒术，非礼不动。”陆机十四岁时父亲卒，袭职牙门将。

晋太康元年（280），晋武帝灭吴，“二陆”被俘流放安徽，后被释放回老家松江，在小昆山筑读书台，苦读十年。晋太康十年（289），陆机携弟同赴皇都洛阳，有“二陆入洛，三张减价”之说。太安二年（303），陆机被任命为前锋大都督讨伐长沙王司马乂，兵败鹿苑，被官宦诬陷，“二陆”同时被杀。


图5-7 平复帖

陆机所书《平复帖》（图5-7）原系问候友人贺循（字彦先）病情的一份信札，纵23.7厘米，横20.6厘米，9行，84字，字体系章草，是用秃笔写于麻纸之上。《平复帖》是现承世最早的传世名人墨迹，因而被冠为“祖帖”，尊为“墨皇”，敬为“皇帖”。《大观录》称其为“若篆若隶，笔法奇崛。”明代董其昌从整个书法发展史的角度评其为：“右军（王羲之）以前，元常（钟繇）以后，唯存此数行为希代宝。”《平复帖》的运笔奇崛朴茂而丰神流动，其线条浑穆凝重而遒劲洒脱，其气韵亦恣肆疏逸而从容内敛，达到了一种难以企及的简静典雅、高古婉约的化境，生动地演绎了晋书“韵胜度高”的美学风范。唐太宗李世民以天子之尊亲撰《陆机传论》云：“文藻宏丽，独步当时。……故远超牧马，高蹑王刘，百代文宗，一人而已。”清代顾复在《平生壮观》中亦认为怀素、杨凝式等皆从《平复帖》中得笔：“乃知怀素《千字文》、《苦笋帖》，杨凝式《神仙起居法》，诸草圣咸从此得笔。”可见《平复帖》在中国书法史上影响之深远，近代学者、书法家启功曾客观地讲：“在近代汉、晋和战国的简牍大量出土以前，数百年的时间，人们所见到的最古的、并非摹本的墨迹，只有这九行字。”陆机所撰的《文赋》，亦是中国文学史上极有影响的创作论，“收百世之阙文，采千载之遗韵。”

三、王羲之及其艺术成就

王羲之（约303—361），字逸少，琅玡临沂（今山东）人，官至右军将军。他出身于两晋的名门望族，父王旷是位书法家，



图5-8 兰亭序（局部）

家学渊源，十二岁时经父传授笔法。初以卫夫人为师，后取法于张芝的草书、钟繇的楷书等，兼撮众长，善于思考，于运笔、结构间颇有启悟，从而改变了汉魏以来质朴雄浑的书法，形成了妍美秀逸、气清韵高的晋书格调。在中国书法艺术发展史上，王羲之是一位划时代的书法家，他的出现，使中国书法的技艺及审美得到了本体性的提升和整体性的完善，具有风格构建的历史贡献。唯其如此，王羲之被尊为“书圣”。

王羲之的书法艺术总体特征是，运笔丰盈跌宕而不锋芒毕露，气势稳健洒脱而安逸平和，笔画线条的粗细变化与运笔提按的枯涩疾速自然和谐，结构的疏密挪让与章法的虚实分布浑然呼应。书法作品流传颇多，楷书有《乐毅论》、《东方朔画赞》，运笔带有古逸的隶意，恬静典雅。行书有《丧乱帖》、《快雪时晴帖》、《频有哀祸帖》等，其中尤以《兰亭序》（图 5–8）为著名，该帖有“天下第一行书”之称。王羲之时任会稽内史，会稽（今绍兴）兰亭山明水秀，是当时一批文人名士放浪形骸、吟诗歌诵的雅集之处，“此地有崇山峻岭，茂林修竹。又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水”。永和九年（353）三月三日，王羲之邀请了谢安、孙绰等人在兰亭举行“祓禊”（是古代流行的一种除灾去邪的祭祀），席间大家曲水流觞，饮酒赋诗，“仰观宇宙之大，俯察品类之盛。所以游目驰怀，足以极视听之娱，信可乐也。”为了纪念这次雅集，王羲之在席间写下了这篇千古不朽的名作。通篇的笔情墨韵婉约清逸、旷达随和，章法布局畅达洗练、疏密有致，在漫不经意中显示了精湛的书法造诣，颇有儒雅典秀之气，极典型地体现了晋代书法的美学特征。王羲之亦精于草书，其代表作《十七帖》运笔秀丽，气势流畅，意态劲健跌宕，为以后许多书家所取法。但遗憾的是王羲之终为声名所累，他的传世书法，均为摹本。

王羲之的第七个儿子王献之，被人尊为“小圣”。王献之

（344–386），字子敬，官至中书令。自幼从父学书，精勤不懈，以后又学张芝。主张在书法艺术中“事贵通变”，不拘成法，从而自成风貌，笔势雄健飞动，线条纵横奇崛，《洛神赋帖》笔致于秀劲中显飘逸，《鸭头丸帖》则潇洒奔放，神采飞扬，颇具气势力度。

四、晋代的书法理论

值得一提的是晋代的书法理论也很繁荣，当时的书法家大多有理论著述，形成了书学理论体系，如卫恒的《四体书势》、卫夫人的《笔阵图》、王羲之的《论书》、《题卫夫人〈笔阵图〉后》、索靖的《草书状》、成公绥的《隶书体》等，这些书法理论不仅是当时书法实践的总结，而且对书学艺术规律、笔墨表现形式等作了有益的探讨，显得艺理并茂。因此，晋代书法辉煌的成因，还具备了扎实的理论根基和先进的学术思想，并由此对今后书法艺术的发展产生引导作用。

五、魏碑兴起的历史原因

南北朝时代的书法就其艺术价值与历史地位来讲，北碑显得颇为特出，而北碑又以魏碑为代表。魏碑的书法风格独特，它在汉隶的基础上演变，笔法厚重刚健，结构宽博严谨，气度雄逸宏放，具有鲜明的美学标志。魏碑作为一种书体的形成，决不是少数人的书风所致，而是北魏时代的社会产物。因此，魏碑是一种自成风格的书法体系，它与魏晋时钟繇、陆机、“二王”等的士大夫书风不同，魏碑大多是民间书家的作品，尤以“龙门二十品”为代表。

魏碑书法兴盛的历史原因大致有三，即是北魏前书法的演变，北魏各民族的融合及审美心理的相互渗透，北魏佛教造像及碑记镌刻的蔚然成风。

1. 在我国书法发展史上，最初出现在碑刻上的楷书字体是《吴

衡阳太守葛府君碑额》和其后的《九真太守谷朗碑》，此两块碑刻书体基本上去掉了隶书的波磔，笔画趋向横平竖直，但还是楷书初级阶段，东晋至南朝的齐梁之际，正是隶书转化为正书、正书又逐步趋于成熟并应用普及的时期。因此，东晋的楷书笔画结构已变得工稳严谨，字体风格也趋于多样化。具体的有：笔画线条均趋于圆势的一路，如《颜谦妇刘氏墓志》、《孟府君墓志》。另外有笔画方劲的一路，如《王兴之夫妇墓志》、《王润之墓志》。这种书体在笔画上加以变化又形成后来的《爨宝子》及《爨龙颜》，至北魏的《华岳庙碑》、《高灵庙碑》也继承了这一笔路，由此形成了魏碑书体的雏形，其后龙门造像题记群碑的出现，使方笔一路的书体有了形式上的变化，形成了魏碑特有的笔画与结构的形式美规范，从而标志着魏碑书体正式登上了书法艺术的历史舞台。其书体风格也变得丰富多彩，蔚为大观，“龙门二十品”几乎一品就是一种风格。

2. 北魏统一后，进行了民族的大迁徙。孝文帝所进行的改革，其中一个重要的组成部分就是接受汉族的先进文化。公元 494 年迁都洛阳后，更是有意识地推动了汉民族文化与少数民族文化的大融合，民族间的审美意识也相互影响、相互渗透，民族的大融合形成了民族文化的大转变，艺术趣味和审美理想出现了多元化、多层次的特征，使汉民族传统的文化艺术呈现了开放式的结构，少数民族（主要是游牧民族）那种豪放不羁、质朴清新的气息糅合进了汉族文化艺术中。而少数民族那种旷达强悍的审美心理也在潜移默化中影响着汉族的审美心理。所以，北魏书法也在传统运笔结构的基础上，掺用了粗犷刚劲的笔画线条、跌宕多变的结构，展现了雄强泼辣、雄浑朴拙的时代书风，生动地反映了北魏时代民族心理情绪、社会氛围等方面出现的新因素和新气象，带有鲜明的时代审美标志。

3. 由于当时社会风气的崇神佞佛，再加上帝王的大力提倡，

佛教大盛。南朝大建寺庙，塑神绘佛，风靡一时。但南朝因不提倡立碑，所以帖多。而北朝正如潘天寿在《中国绘画史》中所说:“纯然从宗教之信仰，全注意于石窟造像之建设”。北朝建寺庙之风比南朝更为过之，仅洛阳一地，寺庙多达1300多所。《洛阳伽蓝记》中载北朝庙宇之盛“招提栉比，宝塔骈罗。争写天上之姿，竞摹山中之影。金刹与灵台比高，广殿与阿房等壮。岂直木衣绨绣，土被朱紫而已哉。”由于建寺庙造佛像之盛，从而产生了大量优秀的造像碑记——魏碑书刻作品。特别是孝文帝迁都洛阳后，在洛阳龙门大量开凿石窟，造像祈福，从495年至522年，动员民工达8万人，造像数万尊，造像题记2000余块，使龙门石窟成了书法艺术的宝库。

六、魏碑的艺术特征

由于龙门造像和题记是项浩大的工程，因而有许多石刻艺人集中在龙门从事雕琢镌刻。题记的文字较简单，又有一定的格式，有时就可能用不着书写，直接用刀刻成。为了追求速度，匠人们采取了直刀切入的简化刀法，把笔画一律刻成直线，点刻成三角。这样笔画线条经过刀法的艺术加工就增加了气势力度与金石质感，显得雄浑豪放而强悍端庄。由于笔画转折处的内角往往受刀后易爆出圆势，从而形成明显的外方内圆之笔画形态，这样就造成了龙门造像题记书体的特殊笔势和风格，如《始平公造像记》、《孙秋生造像记》（图5-9）就典型地表现了这种艺术特征。

图5-9 孙秋生造像记（局部）



魏碑在楷书的发展过程中起到了积极而良好的作用，成功地完成了书体历史的转折。魏碑虽然在运笔、结构上带有一定隶意，但它的运笔迅起疾收、点画峻利、转折处多以侧锋取势，形成内圆外方、外刚内柔、钩趺力送、撇捺重顿的运笔特色。其结构则严谨紧密而纵横奇崛，形成了一个时代的书法艺术高峰，也为唐代及其后的书法发展，创造了雄厚的基础。因此，潘伯鹰在《中

国书法简论》中曾说："唐朝一代正规楷书的大发展，都是在南北朝千门万户的字形和风格的广泛基础上生根发芽的。"康有为在《广艺舟双楫》中曾把魏碑的艺术特征概括为"十美"与"十三宗"。"十美"即"一曰魄力雄强；二曰气象浑穆；三曰笔法跳越；四曰点画峻厚；五曰意态奇逸；六曰精神飞动；七曰兴趣酣足；八曰骨法洞达；九曰结构天成；十曰血肉丰美"。"十三宗"即："《爨龙颜碑》为雄强茂美之宗，《灵庙碑阴》辅之。《石门铭》为飞逸浑穆之宗，《郑文公碑》、《瘗鹤铭》辅之。《吊比干文》为瘦硬峻拔之宗，《隽修罗》、《灵塔铭》辅之。《张猛龙碑》为正体变态之宗，《贾思伯碑》、《杨翚碑》辅之。《始兴王碑》为峻美严整之宗，《李仲璇碑》辅之。《敬显儁》为静穆茂密之宗，《朱君山》、《龙藏寺碑》辅之。《晖福寺碑》为丰厚茂密之宗，《穆子容碑》、《梁石阙》、《温泉颂》辅之。《张玄碑》为质峻偏宕之宗，《马鸣寺碑》辅之。《高植碑》为浑劲质拙之宗，《王偃》、《王僧》、《臧质》辅之。《李超碑》为体骨峻美之宗，《解伯达》、《皇甫驎》辅之。《杨大眼造像记》为峻健丰伟之宗，《魏灵藏》、《广川王》、《曹子建》辅之。《刁遵墓志》为虚和圆静之宗，《高湛》、《刘懿》辅之。《吴平忠侯神道碑》为平整匀净之宗，《苏慈》、《舍利塔》辅之。"

七、南北朝书法家

南北朝时的书法家灿若群星。南朝著名书法家有羊欣（370–442），他是王献之的入室弟子，书法深得王献之神韵，并以瘦劲为个性，当时有"买王得羊，不失所望"之言，可见其书法地位之高。齐有王僧虔（426–485），笔墨劲健，气韵盎然，所著《笔意赞》，提出"书之妙道，神彩为上，形质次之"的著名书法美学观，影响深远。陈有智永（生卒年不详），他是王羲之七世孙，山阴（浙江绍兴）永欣寺僧人，人称智永禅师。他严守王氏家法，笔法功

力深厚，造诣精湛。其书《真草千字文》800多本，送与各寺。《真草千字文》点画蕴秀圆健，气息古雅质朴，享誉甚高。他平时学书勤奋，写坏的笔头有十瓮，埋其地曰“退笔冢”。北魏的魏碑，大多出于无名书家之手，因此有名传世的书法家并不很多，而其中尤以郑道昭（？一516）为著名，他博学多才，精于诗词，所书《郑文公碑》（图5-10）具有篆书的圆润、隶书的舒逸、造像记的挺健、写经本的洗练，笔画开张，结构和谐疏朗而宽博畅达，从而显得锋芒内蕴、神韵佳妙。《集古求真》评为“郑道昭书，雄浑深厚，真有腾天潜渊，横扫一世之妙，北方之圣手也。”



图5-10 郑文公碑（局部）

第五节 文学

魏晋南北朝时期，由于特定的社会环境，文学摆脱了两汉经学的禁锢、政治功利的羁绊，那些玄远逸放、旷达无待的士大夫们潜心在此，以追求有限人生的自我遣怀、无限感慨，他们或“年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷”（曹丕），或“一觞一咏，亦足以畅叙幽情”（王羲之），或“人生似幻化，终当归空无”（陶渊明）。于是，文学创作成了一种自觉的艺术活动，文人们更注重于文学的本体性特征的发挥，非文学因素对文学的干扰显得淡薄了，从而突出了文学创作中“人的主题”与“文的自觉”。“人的主题”，是人的意识开始觉悟与社会性的确认。而“文的自觉”，则是文学本体化的追求与艺术审美的崇尚。这正是时代性的进步。也就是说在整个文化系统

与艺术创作中，人与文真正实现了对象性的转换与本真性的诉求。魏晋南北朝时代的文学由此开创了一个兴盛而活跃、开放而多元的新局面，而首先树起大旗的是以曹氏父子为主体的“建安文学”。

一、建安文学：曹氏父子

“建安文学”以汉献帝年号命名，这是一批才华横溢的诗人群体崛起的年代。因此，“建安文学”以诗歌为成就最高，主要诗人有曹操、曹丕、曹植及孔融、阮瑀、陈琳、王粲、徐干、应玚、刘桢，史称“三曹”、“七子”。而其中尤以“三曹”为卓越代表。建安文学在艺术形式上直接继承了汉乐府民歌的传统，内容上深刻地反映了当时的社会现实。“观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”（刘勰《文心雕龙》）

曹操（155–220），字孟德，沛国谯县（今安徽亳州）人。他不仅是一位杰出的政治家、军事家，而且是当时诗坛的巨擘。他的诗气势豪放、语言凝练、苍凉雄健，从而显得出手不凡、风骨峻然。他的诗基本上是曾经配乐演唱的乐府相和歌辞。曹操是一个关注社会、视野开阔、思想敏锐、情感丰富的诗人。因此，他的诗有着丰富的社会内容，如《蒿里行》就反映了军阀混战所造成的深重灾难：“白骨露于野，千里无鸡鸣。生民百遗一，念之断人肠”。而他那些抒写个人情怀的诗也是激情洋溢、思绪飞扬，以诗抒怀、以诗言志，如《龟虽寿》中就有名句：“老骥伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已。”他的山水诗也写得大气磅礴、酣畅壮美，如《观沧海》“东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。”笔触激奋，气象宏大，颇具阳刚之美。

曹操的次子曹丕（187–226），字子恒，后为皇帝。他擅长于表现宫廷题材及爱情题材，如《燕歌行》中以深情细腻、委婉

悲怆的笔调描写了一位妇女思念客游他乡的丈夫，读来情真意切。“秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜”为诗中名句。这首诗是我国文学史上第一首流传下来的完整的七言诗，标志着七言诗体的正式形成。另外，曹丕还擅长文学评论，写出了著名的《典论》，开文学理论批评的先河。

曹操的三子曹植（192–232），字子建。他是一位悲剧性人物。自小才气出众，为父所重。后因任性放纵而失宠。曹丕当上皇帝后，又对他一直猜忌，进行迫害，使他在忧郁悲愤中死去，年仅四十一岁。他的文学成就主要是五言诗，注重于造词炼句、音调和谐、对句工整，为五言诗的发展作出了贡献。曹植前期诗歌以反映个人志趣及贵族生活为主，如《白马篇》、《名都篇》、《箜篌引》等。后期因历经坎坷而比较注重反映现实生活，从中也渗透着个人的悲哀苦闷，艺术价值也以这个时期为高。《野田黄雀行》借投入罗网的一只黄雀寓意自己身遭曹丕迫害而企求飞离逆境，以展“飞飞摩苍天”的宏愿，诗意悲怆，笔调质朴，而又不失憧憬追求。《赠白马王彪》是他与曹彪回封地路上所作，诗中揭露了黑暗的时弊，“鸱枭鸣衡轭，豺狼当路衢。苍蝇间白黑，谗巧令亲疏。”同时也表现了手足情深，骨肉情浓的离愁别苦。曹植的诗歌形式美强烈而独特，也正是在这样一个参照系上，他的诗被历来文人所重视，钟嵘在《诗品》中评其诗为“骨气奇高，词彩华茂。情兼雅怨，体被文质，粲溢今古，卓尔不群。”胡应麟在《诗薮》中也指出：“子建《名都》、《白马》、《美女》诸篇，辞极赡丽，然句颇尚工，语多致饰，视东西京乐府天然古质，殊自不同。”从“骨气奇高，词彩华茂”到“辞极赡丽”，正构成了曹植诗歌的艺术特色，不仅把五言诗的艺术美推向了一个艺术的高度，而且代表了建安文学的高度成就。

二、建安七子

“建安七子”中除孔融反对曹操而被杀外，其余六人都是曹

氏的幕僚，与“三曹”亦是文友，从而形成一个建安文学家群体。正是这个群体的存在，展示了建安文学的强大阵容和超常实力，并形成了这个时期主流文学的走向。“建安七子”各有所长，孔融诗赋散文皆能，尤以赋为精彩，语言劲健，气势流畅。《典论·论文》谓之“体气高妙，有过人者”。王粲的诗歌深受汉乐府的影响，修辞精当，笔调优美，而且具有较深刻的社会现实内容。代表作为《七哀诗》，“出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。”以真实生动的笔墨描写了一幅触目惊心的战乱图。王粲在“七子”中颇受推崇，尤其在辞赋上颇有造诣。刘桢诗被钟嵘称为“真骨凌霜，高风跨俗”（《诗品》）。诗意酣畅，语辞苍逸，如《赠从弟》中的“岂不罹凝寒，松柏有本性”为名句传世，同时也反映了他的个人孤傲的情志。陈琳的诗歌雄浑持稳，颇有气势，代表作是《饮马长城窟行》，开篇两句为“饮马长城窟，水寒伤马骨”极有悲凉的边塞风情。阮瑀的诗质朴强健，内蕴深刻，形式上吸收了汉乐府的传统，《驾出北郭门行》描写了孤儿的悲惨境地，《咏史诗》则以史抒怀，情感激昂。应玚和徐干的文学成就显得较为逊色，流传作品也很少。

总的来讲，建安文学的美学精神是对社会现实的关注与个人情感的抒发，这与那个时期的历史氛围是相对应的，具有现实主义的创作倾向。其表现形式亦注重于辞章隽逸赡丽、简约华茂，具有风骨气势，显示了魏晋风度，诚如鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》所说：“曹丕的时代可说是‘文学的自觉时代’，或如近代所说是为艺术而艺术的一派。”（《而已集》）

三、阮籍与嵇康

建安文学以后的作家，由于社会政治环境的日趋恶化与残酷，他们的创作倾向已趋于逃避现实，所以刘勰在《文心雕龙》中说：“乃正始明道，诗杂仙心，何晏之徒，率多浮浅。”正始乃是魏废

帝的年号，司马氏父子掌握了政权，为了巩固政权、排斥异己、控制舆论，司马父子残酷杀戮作家，在诛曹爽的同时，杀了何晏、李胜、丁谧等著名文人。其后嵇康也被司马昭所杀。以至西晋后期至东晋，随着文人学士的吟诵三言、手持麈尾、行为无待，出现了玄言诗。但其中阮籍与嵇康的文学创作，还是可以作为这个时期的典型代表，正如刘勰所说："惟嵇志清峻，阮旨遥深，故能标焉。"（《文心雕龙》）显示了他们独立的人格和各自的文学追求。

阮籍（210–263），字嗣宗，曾为步兵校尉，人称阮步兵。他是"建安七子"阮瑀的儿子，文学功底深厚，其诗歌以五言诗为长，语言精当简约，意境深邃隐晦。"阮旨遥深"（刘勰《文心雕龙》）而"厥旨渊放，归趣难求"（钟嵘《诗品》），可谓是较确切地概括了他诗歌的艺术特征，这是他迫于恐怖黑暗的政治环境而不得已所为，但是诗的主旨却并不颓废，表现了一种激昂悲壮的精神，其美学内蕴还是强健丰厚的，所以《晋书·阮籍传》说他："籍本有济世志，属魏、晋之际，天下多故，名士少有全者，籍由是不与世事，遂酣饮为常。"这就构成了他创作心态的内在矛盾，慷慨激越而又隐而不显，感叹哀怨而又执着深沉，如他的《咏怀诗》八十二首，就极充分地表现了他的这种心态。从第一首中的"徘徊将何见，忧思独伤心"。第二十一首的"一飞冲青天，旷世不再鸣"。到第三十三首的"终身履薄冰，谁知我心焦"。第六十七首的"委曲周旋仪，姿态愁我肠"。可见他始终处于一种矛盾而又不能解脱的生态与心态中，既在忧思独伤，身履薄冰，又在委曲周旋，憧憬着一飞冲天。在这些诗中，阮籍想象丰富而比兴生动，表现含蓄而语辞雄健，显示了独特的艺术风貌。另外他的散文《大人先生传》也是传世佳作。

嵇康（223–263），字叔夜。出身贫寒，勤奋自学，后任中散大夫，人称嵇中散。他诗文俱佳，尤以文著称，并精通音乐，擅长古琴。其秉性刚直，气度孤傲，他曾自称"刚肠嫉恶，轻肆

直方”。他的文章语言精练而笔调峻逸，论说缜密而观点独到，著名的如《与山巨源绝交书》及《声无哀乐论》、《管蔡论》等都体现了这一特征，所以刘勰在《文心雕龙·才略》篇中曾对嵇康与阮籍的创作进行了比较，指出：“嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗。”鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中也说他的文章：“思想新颖，往往与古时旧说反对。”嵇康的诗歌清峻飘逸，具有玄言诗的特点，这些与他喜为老庄之学是分不开的，如他在《幽愤诗》中所述：“托好老庄，贱物贵身。志在守朴，养素全真”。他的四言诗写的很好，其中有不少名句，如“目送归鸿，手挥五弦。”（《四言十八首赠兄秀才人军》）“采薇山阿，散发岩岫”（《幽愤诗》）等。

四、山水诗、田园诗的兴起

魏正始年代后的太康诗人有傅玄、张华、陆机、潘岳、左思等人，他们的诗歌创作也呈现了一定的艺术特征，但比较追求词藻华丽，遣句雕琢，这是一种群体倾向，其整体的创作势态是“其体华艳，兴托不奇，巧用文字，务为妍冶”。“儿女情多，风云气少”（钟嵘《诗品》）。但陆机的《文赋》在文学批评史上还是有其地位的。其后的永嘉诗人有刘琨、郭璞、孙绰等人。刘琨是位具有爱国主义倾向的诗人，诗风激越清拔，刘勰说他“雅壮而多风”（《文心雕龙》）。郭璞的诗以文采取胜，但诗风玄幻。而孙绰的诗则是典型的非诗非偈的玄言诗，至此东晋诗坛出现了没落之势，这也是魏晋间玄风日盛所导致的必然趋向。于是，文学艺术创作寻找着新的领域与转机，而在当时这种战乱不已、人心惶惑的时代背景中，“文以载道”的风险令文人们心寒，从而使文人们在寄兴田园、依恋山水的活动中，出现了田园诗与山水诗，其中田园诗的代表作家是陶渊明，山水诗的代表作家是谢灵运。从而使我国的诗歌创作又呈现了新的美学走向。

五、陶渊明与谢灵运

陶渊明（365–427），名潜、字元亮。浔阳柴桑（今江西九江）人。年轻时家庭贫寒，后做过祭酒、参军一类的小官，因不愿为五斗米折腰而于四十一岁时离职归隐，从此不复出。他也曾有过出仕济世的宏愿，但残酷的现实无情地粉碎了他的幻想，从而退隐"躬耕"，田园农耕生活的恬静淡泊，给了他心灵上的抚慰。所以，田园成了他诗歌创作的主要题材，并取得了极高的艺术成就。如他的《归园田居》五首中的第一首就写道："少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田。"他把自己的身心情感深深地浸透在田园乡村中，以极平淡逸然、质朴明丽的笔调，描写了一幅幅富有诗情画意的田园景物，达到了自然美的极致，于平和中见功力，自然中见精湛，其美学境界是很高的。如"结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。"（《饮酒》第五首）他凭着自己一颗静逸淡泊而又敏感细腻的诗心来体现田园风情，从而使自己的心绪和大自然的生态交相辉映，互为转换，创作了一种自然与精神、生态与心态变汇通融的意境美与物象美，气韵生动而诗味隽永，达到了一种难以企及的艺术高度。因此，陶渊明的田园诗写得朴实自然而情感真切，意象丰富而飘逸空灵。然而他个人的意志并没有在田园美景中消失，"刑天舞干戚，猛志固常在"（《读山海经》）。其内心依然有着"日月掷人去，有志不获骋"（《杂诗》之二）的痛楚与愤恨。他归隐田园正是对现实社会的一种无奈反抗，正是在这种思想基础上，他写出了千古流传的《桃花源记》，表现了一种乌托邦式的思想，其中折射出的思想火花，即是对社会现实的否定与批判。

山水诗在当时创作者颇多，有孙绰、沈约、王融、何逊、萧统、庾信等人，而其中尤以谢灵运为代表。

谢灵运（385–433），他出身于世家贵族，为谢玄之孙，曾任宋永嘉太守、侍中、临川内史等官职。他一生怀才不遇，因而喜好游览，屐痕遍布名山秀水，创作了大量的山水诗篇，为此开创了山水诗派。他咏山吟水，情景交融，意境壮丽，语言清丽，将山水之美生动细致地再现于腕底笔端，而且用词新颖，意象丰满，给人以美的享受。刘勰在《文心雕龙 · 明诗篇》中说他的山水诗："情必极貌以写物，辞必穷力而追新"。如"明月照积雪，朔风劲且哀"（《岁暮》）。"出谷日出早，入舟阳已微"（《石壁精舍还湖中作》）。"野旷沙岸净，天高秋月明"（《初去郡》）。"池塘生春草，园柳变鸣禽"（《登池上楼》）等名句，意象优美，想象佳妙，构成了形式美与意境美的生动结合，极富诗情画意，为以后山水诗的创作作出了表率。但谢灵运的山水诗中有时也掺进一些玄言，从而显得生硬晦涩。另外，他也喜与僧徒交往，"面南岭，建经台；倚北阜，筑讲堂；傍危峰，立禅室；临浚流，列僧房。"（《宋书》）还搞过佛经翻译。

六、南北朝乐府民歌

魏晋南北朝时的乐府民歌也在不断地发展，创作数量颇为丰富。由于魏晋以后我国长期处于南北对峙的局面。所以，民歌也带有南方与北方的地域区别。南方的乐府民歌大都是"清商曲辞"的吴歌和西曲，吴歌流行于江南一带，西曲流行于湖北中西部及河南西南部一带。由于南方乐府民歌大都来自城市都邑，商业繁荣之地，所以题材相对局限在情歌方面。这些民歌语言明朗晓畅，格调清新质朴，音节和谐易唱。吴歌中以子夜歌为多，如男女赠答互吐衷情的"郎歌妙意曲，侬亦吐芳词。"表达思念之情的"夜长不得眠，明月何灼灼。想闻欢唤声，虚应空中诺。"其中既有对爱情自由的向往"君既为侬死，独生为谁施？欢若见怜时，棺木为侬开。"（《华山畿》）也有对负情汉的谴责"常叹负情人，

郎今果成诈”（《懊侬歌》）等。吴歌中的一些民歌还采用了双关隐语的表现手法，带有民间风情。南方乐府民歌中还有一类“杂曲歌辞”，反映生活面较为广泛些，如表现弄潮女英姿的《长干行》就颇有气势力度，“逆浪故相邀，菱舟不怕摇。妾家扬子住，便弄广陵潮。”《清商曲辞》中还有一种“神弦歌”，是江南民间用来祀神的歌。

北方乐府民歌，题材广泛多样，气势豪迈雄健，语辞慷慨激昂，带有一种雄浑而苍茫的北方风情，其美学特征是十分鲜明而生动的，表现了多民族创作手法与审美观念相交融所产生的独特魅力。如鲜卑族的《敕勒歌》“敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”。那种浑厚苍茫的诗意，寥廓深远的气韵，达到了艺术美的极致。北方乐府民歌以“梁鼓角横吹曲”为主，另外也有“杂曲歌辞”和“杂歌谣辞”。其中既有反映民间生活疾苦的“雨雪霏霏雀劳利，长嘴饱满短嘴饥”（《雀劳利歌辞》），表现流亡悲怨的“一去数千里，何当还故处”（《紫骝马歌辞》），也有描写战争残酷的“尸丧狭谷中，白骨无人收”（《企喻歌》）等。而北方乐府民歌尤以表现战争题材为长，这可谓是战争的频繁促进了战争文学的发展。

《木兰辞》是“梁鼓角横吹曲”中的压卷之作，也是北方乐府民歌中的经典性作品，它以严谨的构思、质朴的笔调、跌宕的气势，讴歌了木兰替父从军、英勇杀敌的壮举，其内在的意蕴，是对妇女地位及价值的肯定，具有强烈的思想性与艺术性。在诗歌语言修辞上，也运用了对偶、夸张、排比、复叠等手法，如“唧唧复唧唧，木兰当户织”，“旦辞爷娘去，暮宿黄河边”。“万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣”。“当窗理云鬓，对镜帖花黄。”等都十分优美精彩。从而与《孔雀东南飞》并列为我国叙事乐府民歌中的名篇。

七、志怪小说与轶事小说

魏晋南北朝时期的小说创作也出现了较旺的势头，涌现了不少作品，其中主要有志怪小说和轶事小说两大类。鲁迅在《中国小说史略》中曾分析了志怪小说产生的社会成因："中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽；会小乘佛教亦入中土，渐见流传。凡此，皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋迄隋，特多鬼神志怪之书。"志怪小说以干宝的《搜神记》为代表，其中虽有一部分是荒诞不稽的神鬼故事，但也有一部分优秀的民间故事，如《干将莫邪》、《董永》、《韩凭夫妇》、《李寄斩蛇》等，已注重于构思情节的完整及性格心理的描写，显示了一种叙事能力，凸显了短篇小说的雏形样式。轶事小说以刘义庆的《世说新语》为代表，其书集后汉至东晋高士名流谈笑言行而成，在不同程度上揭露了封建上层贵族的虚伪丑恶与荒淫谗险。鲁迅在《中国小说史略》中指出其艺术特色为："记言则玄远冷峻，记行则高简瑰奇，下至缪惑，亦资一笑。"如《德行》、《容止》、《赏誉》、《任诞》等，大都笔调简练，意味隽逸，状物记言颇见功力，具有笔记小说的形式美感。而且《世说新语》善于通过表现生活中的一个横段面来突出人物性格，艺术效果强烈，如《容止》篇所叙："魏武将见匈奴使，自以形陋，不足雄远国，使崔季圭代，帝自捉刀立床头。既毕，令间谍问曰：'魏王何如？'匈奴使答曰：'魏王雅望非常，然床头捉刀人，此乃英雄也。'魏武闻之，追杀此使。"全篇文字极简短，纯用白描手法，但匈奴使者的目光敏锐，魏武曹操的"奸雄"性格，都跃然于纸上。

八、繁荣的文学评论

魏晋南北朝时代的文学评论随着文学创作的发展而兴盛，出现了文艺理论和文艺批评的著作，其中以曹丕的《典论》、陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等为代表，从而在

我国文学批评史上产生了深远的影响。这些文学评论著作对文学创作规律多作阐发，对文学表现方法多作评说，立论精辟独特，其美学内蕴是十分丰富的，如曹丕在《典论》中提出了“文以气为主”的观点，并反对文人相轻的恶习，显示了较高的文学觉悟。陆机的《文赋》则对文学创作的多种样式作了探讨，对作家的创作过程作了独特的研究，如“理扶质以立干”，要辞达而理举。“体有万殊，物无一量。纷纭挥霍，形难为状”等说，都是颇为精湛深刻的。刘勰的《文心雕龙》则是我国文学批评史上的一部巨著，有着博大精深的美学内容。全书共十卷五十篇，主要有文学总论、文体论、创作论、批评论等四个方面，构成了比较系统的文学理论。他注重于文与质的关系，提出要“斟酌乎质文之间，而隐括乎雅俗之际”（《通变》）。肯定作家的感觉来自社会自然，“人禀七情，应物斯感；感物咏志，莫非自然”（《明诗》）。论述了文学创作与社会政治的关系“文变染乎世情，兴废系乎时序”（《时序》），对齐梁以前不少作家及作品亦作了比较独到精当的评论，极有真知灼见。钟嵘的《诗品》，对汉代至梁代的一些诗人及作品，进行了品评，全书分为三卷，对当时诗坛盛行的拘谨于声律、注重于用典而轻视内容的不正之风，进行了批评，还是颇有真知灼见的，从而强调“干之以风力，润之以丹彩”，即内容与形式的统一。

第六节 戏剧

魏晋南北朝时的戏剧在继承汉代角抵戏的基础上而发展，并

形成了自己的历史特色，即故事表演寓以歌舞之中，这也反映了我国戏剧的传统，并在逐步形成一种完整的表演形态和戏剧程式，出现了分幕结构的雏形。一个时代的戏剧是和该时代的文化背景及艺术氛围相关联的。魏晋南北朝正是“人的觉醒”与“文的自觉”的时代，从建安文学到乐府民歌，乃至志怪小说的兴起，都为戏剧提供了艺术资源，特别是志怪小说、轶事小说对情节结构的重视及叙事能力的提高，都与戏剧作品形成了对应。从而推动了该时代的戏剧发展，《北史·周本纪》中载：“大陈杂戏，令京城士庶纵观。”“百戏腾骧，所在骈比。”（《洛阳伽蓝记》）

一、《辽东妖妇》的戏剧内核

据《三国志·魏书齐王纪》所载，魏国的司马师曾说曹芳在广望观下，命小优郭怀、袁信等演《辽东妖妇》。“日延小优郭怀、袁信等，于建始芙蓉殿前，裸袒游戏。……又于广望观上，使怀、信等于观下作《辽东妖妇》，嬉亵过度，道路行人掩目。”《辽东妖妇》作为一种戏剧故事表演，已具有一定的演出阵容，并以男扮女的歌舞形式出现，其戏剧意味是颇浓的，从“嬉亵过度，道路行人掩目”中亦可见其戏剧效果还是较强烈的。所以，从戏剧形式，结构上已比汉代的《东海黄公》要完善而生动。王国维在《宋元戏曲考》中曾指出：“辽东妖妇，成演故事，盖犹汉世角抵之余风也。”王国维把《辽东妖妇》认作“成演故事”，还是从分析戏剧性质上来入手的，但把该戏看作是汉角抵的“余风”，则是保守的，即没有从一个开放的结构来考察《辽东妖妇》在戏剧发展史上的客观作用与艺术效应。《辽东妖妇》作为我国戏剧发展史上的一个链，具有着承前启后之作用，是汉代角抵戏发展到一定历史阶段的产物，同时也意味着我国戏剧将在这个基点上，焕发出一种新的风采，为以后唐代“参军戏”的兴起作了艺术上的积淀。

遗憾的是《辽东妖妇》故事内容，今已失考，如果能知晓其

内容的话，那么将会对我国的戏剧史研究提供新的艺术参照。但《辽东妖妇》的上演，说明了该时期的优人之戏表演已相当活跃，特别是连马司师都点此戏观看。因此，到了南北朝之际，这种以歌舞形式表演的戏剧颇为盛行，其中具有代表性的是《大面》、《钵头》、《踏谣娘》，这实际上依然是角抵戏的主体推进与线性发展。

二、《大面》、《钵头》及《踏谣娘》的演出及其意义

《大面》又称代面，即戴着面具演戏，据崔令钦《教坊记》所载："大面，出北齐兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌。乃刻木为假面，临阵著之。因为此戏，亦入歌曲。"《旧唐书·音乐志》也说："代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面而对敌。尝击周师金墉城下，勇冠三军。齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容。谓之《兰陵王入阵曲》。"兰陵王长恭因貌美而戴着面具作战，并"勇冠三军"，根据此题创作的歌舞戏剧名为《代面》。而且从演出形式"舞以效其指挥击刺之容"来看，是种交战搏斗，场面颇为激烈，其内在的戏剧要素，依然是汉角抵戏的继承与发展。

《钵头》又称拨头，据《乐府杂录》所载："昔有人父，父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者披发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。"故事情节是有一个人因父被虎咬死，所以上山寻其父尸，山势曲折，演戏者穿着素色的衣服，面上带有啼哭，十分悲伤哀痛。从中不仅可见人与虎的搏斗，演戏者的戏剧服装及面部表情，而且随着八折的山势配有八叠的曲子，具有空间的转换，叙事和抒情，虚拟和场景相结合，其演出是融舞、曲为一体，气氛肯定是颇为热烈而惊险的，而演员的表情也较真实，突出了"遭丧之状"，即现在所说的进入角色，具有初步的演技要求。

《踏谣娘》出于北齐。据《教坊记》所载："'踏谣娘'，

北齐有人姓苏，鮑鼻，实不仕，而自号为郎中，嗜饮酗酒，每醉，辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之，丈夫著妇人衣，徐行入场。行歌，每一迭，旁人齐声和之云：'踏谣娘和来，踏谣娘苦和来！'以其且步且歌，故谓之'踏谣'；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”此事在《乐府杂录》及《太平御览》中也有记载，虽有些差别，但基本上是大同小异。如《乐府杂录·鼓架部》说："苏中郎——后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号'中郎'，每有歌场，辄入独舞。今为戏者，着绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。”《踏谣娘》从戏剧结构、演员阵容、场景转换、动作造型及歌舞方面来讲，都有很大的进展。仅就《教坊记》所载来分析《踏谣娘》的戏剧结构，至少有这样几个层次场面，1. 苏中郎因仕途落魄而时常酗酒，醉后殴打其妻，于是换场。2. 妻子带着悲伤告诉邻里乡亲，大家深表同情。3. 男的穿着妇女服装，一边唱着歌一边缓步入场，每唱一叠，大家一起齐声和唱，并一边跳着舞步一边和着歌曲，所以称为踏谣，为其妻伸冤诉苦。4. 其丈夫苏中郎又上场，作出殴斗打架状。从中反映了《踏谣娘》中既有传统的角抵戏积淀“作殴斗之状”，也有三国时《辽东妖妇》中男扮女装的方法借鉴。同时，出现了分幕结构的新趋势，使戏剧艺术结构机制趋于完善、严密化，体现了一种新的戏剧艺术观与戏剧表演法。

从汉代的《东海黄公》到三国的《辽东妖妇》还带有一定的神怪性，但到南北朝时的《大面》、《钵头》、《踏谣娘》时，戏剧题材已越来越趋于现实生活化，其戏剧美学精神是社会化市井性的体现，如《大面》是对英雄的讴歌，《钵头》是对不畏艰险曲折、为父报仇、为民除害义举的肯定，而《踏谣娘》则既是对被摧残被压迫妇女的同情与支持，同时也是对当时封建仕途对人性扭曲和异化的揭露与批判，具有较丰厚的生活容量与积极的社会意义。尽管这些戏剧还是以歌舞相结合的形式出现，但在故事内容、情节结构、

表演方法等方面，已为日后戏剧的发展拓宽了领域，特别是《踏谣娘》已具有一定的戏剧本体性，其认识价值与审美价值都是颇高的。

第七节 音乐

魏晋南北朝时的音乐艺术，在当时特定的历史条件下，既有对汉代音乐的继承，也有自己的时代特征，从总体艺术势态来评判，还是具有较大的发展，无论是乐曲创作还是音乐理论都呈现了比较开放的机制，是同“人的觉醒”和“文的自觉”的时代精神相对应的。另外，由于当时各民族文化的大交融，特别是东晋时有不少中亚、西亚和印度的乐舞艺人来到中国，从而使音乐吸纳了多民族的艺术元素，显得气势恢宏而丰富多彩，从而为唐代音乐的繁荣作了前期准备。

一、清商乐

民歌创作是整个音乐艺术中最活跃的因素，汉代的相和歌发展至魏晋南北朝时期演变成为一种新的音乐形式——清商乐，它是当时南北方音乐变汇交融的结果。魏晋初期，相和歌创作还较活跃，如曹操“登高必赋，及造新诗，被之管弦，皆成乐章。”（《三国志·魏志·武帝纪》）创作了不少气韵沉雄、慷慨豪壮的相和歌词，著名的如《步出夏门行》等。曹丕也创作了不少相和歌词，并设立了专门从事收集整理相和歌及创作新曲的音乐机构“清商署”。西晋时，大音乐家荀勖主持清商署工作，他创造了著名的“笛律”，即“管

口校正”法，制作出了符合音乐科学规律三分损益法的十二支不同音调的笛。另外，他领导了当时的音乐家从事相和歌的改编和创新。

西晋灭亡后，政权南迁，从而使相和歌和南方的民歌“吴歌”、“西曲”相互交融，正式形成了清商乐，并成为当时南北音乐的总称。吴歌流行于江南一带，《乐府诗集》中曾指出：“《晋书·乐志》曰：‘吴歌杂曲，并出江南。东晋已来，稍有增广。其始皆徒歌，既而被之管弦’。”以《子夜歌》为主，其内容大都是反映爱情的，形式短小生动，音调明朗流畅，伴奏乐器有管乐器、弦乐器，如《大子夜歌》中云：“丝竹发歌响，假器扬清音。不知歌谣妙，声势由口心。”从丝竹乐器发出的“歌响”、“清音”来看，带有典型的江南风情。并说明了其艺术特点是声情并茂，以情动人，这即是歌谣之妙处。西曲流行于荆、楚一带，尤以江、汉两水为中心，因此在作品里充满着水上船中及商贾游女生活的气息。《乐府诗集》中说：“按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和与吴歌亦异，故其方俗而谓之西曲云。”西曲的曲调较丰富，并有组歌形式的舞曲形式。如《那呵滩》表达的是女子对男子惜别之情。《孟珠曲》中除了两节是倚歌外，其余八节是舞曲。西曲的伴奏乐器大都用管乐器，其曲式“送”和“和”前后分开，形成对应，如《西乌夜飞》“白日落西山，还去来。折翅乌，飞何处，被弹归。”前两句为“和”，后两句为“送”。

二、鼓吹曲

南北朝时北方的鼓吹曲，融合了汉族与少数民族的音乐曲调及表现手法，除了用丝竹伴奏外，亦用箫鼓，题材大都是反映战争风情，《乐府诗集·横吹曲辞序》中曾说：“‘梁鼓角横吹曲’多叙慕容垂及姚泓时战阵之事”。可见从题材内容到演唱形式都带有“北歌”的艺术特征。如用鲜卑族（又称慕容垂）民歌曲调填词创作的一百五十章“真人代歌”，就“上述祖宗开基之由，

下及群臣兴废之迹，凡一百五十章，晨昏歌之，与丝竹合奏”这些歌曲在北魏宫廷中演出之频繁热烈，从中略可窥知。南朝昏庸的陈后主还专派宫女去学习北歌，称为“代北”，以便在宫廷中演出。而“梁鼓角横吹曲”中最优秀的代表作，是著名的《木兰辞》，它是一曲女英雄的颂歌，为了便于演唱，采用了较多的复叠排比句调，以增强音乐的节奏旋律性，歌辞质朴流畅，运用了较多的口语，充分体现了民歌的形式美感。

三、嵇康的《声无哀乐论》

随着当时音乐创作演出活动的开展，作为音乐艺术另外一极的音乐理论研究也有了较大的进步。这方面以嵇康的《声无哀乐论》为代表。嵇康不仅是位诗人，而且精通音律，擅长演奏《广陵散》等琴曲。他在《声无哀乐论》中首先把音乐放在变化的时空中来考察，“夫天地合德，万物资生，寒暑代往，五行以成，章为五色，发为五音。”虽然带有一些玄妙，但毕竟把音乐看成是一个动态性的艺术结构。接着他论述了音乐的本体，认为是“和”，“五味万殊，而大同于美；曲变虽众，亦大同于和。美有甘，和有乐；然随曲之情，尽于和域”。因此，“和”是“大小、单复、高埤、善恶”的统一。可见他从音乐表现形式的内容上，确立了音乐美学的特征，是有其理论价值的。然而他一旦进入分析音乐审美的心理机制时，就否定了艺术美的能动性，认为“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音”。即“声无哀乐”，这也是他所信奉的玄学思想给他带来的认识。

四、器乐独奏作品《梅花三弄》等

魏晋南北朝时，由于乐器的发展和演奏水平的提高，音乐家或根据民歌曲调改编，或自己创作出了一些器乐独奏作品，优秀的名作有东晋桓伊创作的笛曲《三弄》，采用了“上声弄”、“下声弄”、

“游弄”的曲式结构，使主题旋律在高、中、低三个音区反复再现，婉约深沉中见质朴流畅，音韵柔美而节奏明快，展现了梅花傲然开放于风雪之中的英姿，后被琴家们改编为《梅花三弄》。其他的器乐演奏曲还有梁武帝的《江南弄》，陈后主的《玉树后庭花》、《春江花月夜》等。这些作品虽然大都是反映宫廷生活的，但所具有的音乐形式美特点，还是具有相当的艺术感染力的。

五、伎乐舞

与音乐密切相应的舞蹈，在魏晋南北朝时也颇为繁荣，其显著标志是伎乐舞的兴起。伎乐舞是在民间舞蹈的基础上发展而来，其演出者大都是王公贵族、官宦世家的姬妾乐伎，其艺术特点是舞艺精湛、造型优美、形式华丽，从而出现了不少伎乐舞蹈家。如晋之豪富石崇，“后房百数，皆曳纨绣，珥金翠。丝竹尽当时之选”（《晋书·石崇列传》）。他有一姬妾名叫绿珠，以善舞《明君》而著称于当时。《明君》以王昭君出塞为题材，载歌载舞，具有一定的故事情节，而绿珠在表演时，还突出了人物那悲怨的心情，达到了很高的舞蹈艺术水平。梁朝名将羊侃精于音律，家中“有弹筝人陆太喜著鹿角爪，长七寸。舞人张净琬，腰围一尺六寸，时人咸推能掌上舞。又有孙荆玉，能反腰帖地，衔得席上玉簪。”（《梁书·羊侃列传》）从中可见张净琬舞姿的轻盈柔美，孙荆玉舞蹈技巧的精湛。著名的昏君陈后主常在宫中日夜不断地歌舞宴饮取乐，他有个宠妃张丽华姿色美丽，亦精于舞蹈，在后宫常聚集女巫一起跳乐舞。这些伎乐舞在形式上大都十分华美，但内容都是苍白的。而同时期的民间舞蹈，则带有强烈的生活气息，反映了民间的审美情感。如《折杨柳》歌舞，生动地表现了百姓所受的战乱之苦。《白符舞》则反映了水深火热中的百姓对和平生活的向往。《独漉》则无情揭露了黑暗的时政，具有强烈的现实主义精神。但这些民间歌舞在贵族文人眼中是不屑一顾的，

因而很少能记载入史，而那些伎乐舞却大都在列传中可见。

六、宗教音乐

魏晋南北朝时的佛教异常盛行，从而促进了宗教音乐、歌舞的发展。梁僧慧皎在《高僧传》中所载：“自大教东流，乃译文者众，而传声益寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈促；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。”而北魏杨炫之则在《洛阳伽蓝记》里描绘了洛阳各寺庙中音乐歌舞活动的盛况：“堂芜周环，曲房连接，轻条拂户，花蕊被庭。至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。”虽然，这些音乐歌舞是为宣传宗教而服务的，但是其表现形式都有民间音乐歌舞的渗透与影响，反映了那个时代民间对于宗教音乐歌舞的审美心态，这是一种带有宗教情感的文化艺术现象。

第八节 篆刻

如果说汉印的总体风格是浑穆端庄、气度从容的话，那么魏晋南北朝印的风格则是峻利劲挺、气息古穆，这是对汉印风格的继承、发展所至。所以，在印学史上，有时也将魏晋南北朝印归入汉印大系统。

一、印风趋于瘦硬劲挺

魏晋南北朝是个动乱不已、政权交替更换频繁的年代，因此，

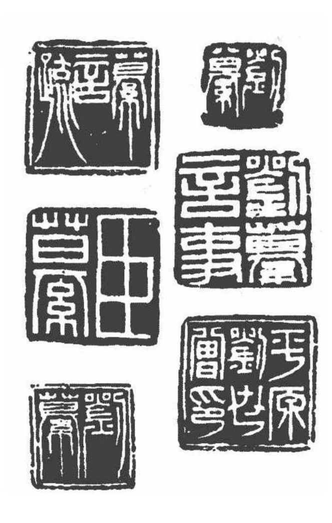


图5-11 六面印

此时篆刻印章一个显著的特征就是印面文字一般都较多，从而促进了多字印艺术水平的提高。从一些印文来看，是带有少数民族色彩的，这也体现了当时多民族的文化交融。由于文字增多，因此印文的形式美自然趋于瘦硬劲挺。如“魏率善羌邑长”印，笔画线条方圆兼备、苍劲质朴而自然流畅。“鬼”部的书写颇具巧思，章法疏密和谐，笔画线条略有粗细变化，以此来调节大小，如“善”笔画较多，占地也最大，但由于巧妙地运用了粗细调节法，给人的视觉效果没有不协调之感，而是和整体章法相称的，从而更增添了印章的气韵变化。“晋归义羌王”，在整体审美效果上显示了一种潇洒浑脱之气，整方印的笔画线条似乎漫不经意，纯任自然，有的笔画采取了并笔法，但却独具艺术匠心，颇有笔情刀趣，此方印的结构与笔画则是相适应的，崎崛跌宕、疏密突兀，但依然给人以欹侧和谐之感，从而增添了印章的艺术动态性。这个时期还有一种类似美术字的“悬针篆”印章，每字的竖划都尽量拉长变成细尖，形似悬针。这类悬针篆大多用于六面印，可能是为了追求整个印式的变化，如“刘纂”印就是六面印（图 5-11），由于这类印过多地追求外在形式的变化，有时不免生搬硬套、矫揉造作。

二、印制的复杂

魏晋南北朝时印制复杂，各朝代均不同，魏有魏制、晋有晋制，南朝时的宋有宋制，齐有齐制，梁有梁制，陈有陈制，如晋的印制规定：“王，金玺，龟纽，细纁朱绶。皇太子，金玺，龟纽，朱黄绶。四采，赤黄缥绀。贵人、夫人、贵嫔，是为三夫人，皆金章紫绶。文曰：贵人、夫人、贵嫔之章。淑妃、淑媛、淑仪、修华、修容、修仪、婕妤、容华、克华，是为九嫔，皆银印青绶。郡公、县公、县侯、大夫夫人，银印，青绶。公车司马令，钢印，墨绶。通德殿太监、尚衣、尚食太监，皆银章，艾绶。印文与魏

印同。”（邓散木《篆刻学》）可见当时印制规范等级之严，唯其如此，方寸印章篆刻才能受到皇家官方如此重视。这也是从一个方面，揭示了篆刻印章作为一种文化艺术现象的社会原因。

魏晋南北朝末期，篆刻艺术开始露出了衰弱的迹象，印文日趋紊乱怪诞，违背六书之意而乱加增删，章法草率呆板，以汉印为标志的篆刻艺术鼎盛期至此是夕阳西下了。

第九节 工艺

一、染织工艺

魏晋南北朝时的工艺美术以染织、瓷器等为代表。

汉代的染织工艺已取得了很大的成就，无论在品种、色彩、纹样等方面，都为魏晋南北朝作了丰厚的积淀。如汉时就著称于世的成都蜀锦，到三国时发展规模更为壮观，在 76000 户工官中，织锦工占绝大多数，色彩绮丽缤纷，纹样新颖华美，并出现了加金锦等新的品种。因此，《丹阳记》中载：“历代尚未有锦，而成都独称妙，故三国时魏则市于蜀，吴亦资西蜀，至是始乃有之。”诗人左思在《蜀都赋》中写道：“阛阓之里，伎巧之家。百室离房，机杼相和。贝锦斐成，濯色江波。”其产品风靡魏吴等地，并传入少数民族地区，在边远地区也发展了染织工艺，还经过“丝绸之路”远销国外。

南北朝时由于各民族文化的交融衍变，促成了整个时代艺术的多姿多彩，当时的丝织品就突破了中原地区经线起花的传统方

法，从西北少数民族毛织物的纬线起花中得到启发，创出了新颖的纬线起花锦，从而使花锦的纹样生动多变，并使其尺幅拓宽，把织锦工艺推向了一个新的高度。这个时期的织锦纹样以植物为多，并出现了联珠团花、缠枝纹等新的样式。在染色方面，这个时期也出现了“绞缬”与“蝎缬”两种染色技术，绞缬形成的图案是大小相符的菱形图花纹，蝎缬形成的图案是花瓣形散点花纹，在新疆吐鲁番阿司塔那的古墓中，曾出土了这种染缬品。由于“丝绸之路”的开拓，国外的装饰风尚也对我国的织锦产生了影响，如在敦煌莫高窟发现的北朝龙凤绞锦，在装饰方法上，就有波斯风格的形式美感。

二、瓷器工艺

瓷器工艺在我国源远流长，从商周时代的原始瓷器“釉陶”至汉代的青瓷，已积淀了深厚的工艺技巧。然而，青瓷的成熟却在魏晋南北朝。当时的青瓷产地甚广，而其中以南方浙江的越窑为最著名。青瓷工艺特点为胎骨细密坚硬，烧结度高，叩之音响清脆悦耳；其釉色温莹和谐、青润秀雅，器皿造型典丽多姿，丰满挺秀。其装饰手法有贴花、雕花、线刻、浮雕等，可谓是集历代陶器、青铜器之装饰大成，其品种也有发展。如青瓷辟邪，整个器形就是一件生动优美的圆雕作品，造型丰盈雄健而古朴持穆，辟邪的头部雕刻细致传神，周身施以线刻的纹饰，线条流畅生动，颇有青铜遗绪，但却没有青铜器的那种神秘狞厉之气，而是带有古雅浑茂的可爱之风。其釉色也青润明净，带有一定的透明感。晋代温州地区的瓯窑所产青瓷，青中带白，晶莹细腻，颇有明丽之气韵。北方的青瓷工艺由于魏晋之际的战乱干扰，发展缓慢，自北魏孝文帝迁都洛阳后，青瓷工艺开始兴盛，并显示了北方的风格，青瓷的釉色较南方为浓厚，造型较雄浑，纹饰也较粗犷，从而形成了南北不同的工艺流派。特别值得一提的是北方还出现

了白瓷，白瓷的烧制成功，为以后彩陶的发展作了工艺上的准备，有着重要的陶瓷美学价值。

三、金属、漆器等工艺

魏晋南北朝的金属、漆器等工艺也有一定的发展。金属工艺趋于精工华丽、制作考究，当时的一些首饰，已采用了金银细丝盘叠成各种花纹的技法，显得精致异常。此时的铜镜纹饰在继承汉镜的基础上，也趋于富丽奇逸。后期的铜镜以花鸟图案作装饰纹样，并运用了线刻与浮雕相结合的技法，变化生动，立体效果强烈。特别是这个时期的铜镜已出现铸造者落款的现象，如袁氏、刘氏、李氏、田氏，“黄龙元年陈世造”、“天纪元年徐伯造”等，这不仅反映了商品质量负责制的建立，而且带有艺术创作的成分及名家名品的确认。漆器工艺品虽然被瓷器所部分取代，影响了日用工艺品的大量制作，但在宫廷贵族中还是使用着，其制作日趋精工化。同时，漆器工艺也在向绘画、雕塑方面拓宽领域，发展漆画与漆雕，其中夹纻造像、斑漆、绿沉漆的制作是很有特色的，如绿沉漆的制作就相当复杂而考究，据梁简文章《书案铭》载绿沉漆书案为：“刻香镂采，纤银卷足。漆花曜紫，画制舒绿。性广之平，入雕非曲。”可见这样的绿沉漆是包括了雕镂、彩绘、镶嵌等多种工艺，从而是走工艺美术综合化的途径。总之，魏晋南北朝工艺美术作为汉代与唐代两个工艺美术高峰的中间过渡期，其发挥的作用还是具有积极的历史效应的。特别是魏晋南北朝在文化艺术上所呈现的民族交融、东西交流的动态状势，为唐代文化艺术的开放性结构，提供了宏观与微观相结合的参照。

第六章
隋唐艺术

唐代文化艺术的时空是浩瀚壮丽、星光灿烂的，是我们这个民族最健康、坦然，也最充满自信、自强的年代。因而其时代的美学特征既是激情洋溢、浪漫豪放的，又是典雅雄健、丰丽盎然的，显示了一种昂扬的心态和丰实勃发的精神。从李白、杜甫、白居易的诗歌到韩愈、柳宗元的散文，从吴道子、王维、周昉的绘画到欧阳询、颜真卿、张旭的书法等，他们是中国艺术史上标志性的人物，是大师中的大师，名家中的名家。他们作为一个灿烂的群体出现，乃是历史、时代、人脉的使然。诚如恩格斯所言：这“是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力，热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。”（《马克思恩格斯选集》第三卷）其他如从昭陵六骏石雕到敦煌莫高窟彩塑，从“秦王破阵”、“霓裳羽衣”的音乐歌舞到俳优表演的“参军戏”，从“散霞凝彩”的丝织到“嫩荷涵露”的青瓷工艺等，都表现了这种唐代所特有的艺术创造与美学风韵。

这个时代文化艺术的社会学价值也是多元化的，既注重官能感受、情感抒发，也注意反映现实、触及时政，因而社会容量相当丰富，审美元素相当活跃，人文体验相当深切，从而真正打造了盛唐之风，形成了文化艺术的盛唐范式和大唐图像。也就是说唐王朝在把自己打造成当时世界上最强盛的大唐帝国，在创造了相当丰盛的物质文明的同时，也创造了极为璀璨的精神文明。唯

其如此，唐代的文化艺术才代表了整个封建社会文化艺术的最高成就。著名历史学家范文澜在《中国通史简编》中曾指出："唐朝国威强盛、经济繁荣，在中国封建时代是空前的、在当时的世界上也是仅有的。在这个基础上，承袭六朝并突破六朝的唐文化，博大清新、辉煌灿烂，蔚成中国封建文化的高峰，也是当时世界文化中的高峰。"

第一节 概说

公元581年，手掌军政大权的杨坚以"受禅"的名义，废黜了北周静帝而自立为隋文帝，国号为隋。随后，隋文帝以军事力量灭掉了后梁及陈朝，从而统一了全国。隋王朝接着就采取了巩固中央集权和发展社会经济的一系列措施。在政治体制上确立"轻税入官"政策及三省六部制、中央直接任免州县属吏、科举制、府兵制等。在社会经济上颁布了均田和租调的新法，促进了农业生产，并开凿了著名的南北大运河，加强了长江流域和黄河流域商业经济和文化艺术的交流与发展，从而使当时人口增长、府库丰实，至开皇末年，"计天下储积，得供五六十年。"（吴兢《贞观政要·论贡献》）但隋文帝难改挥霍骄奢的恶劣之性，特别是晚年修建仁寿宫，服役劳工死去上万人。隋文帝604年死去，其子杨广继位，是为隋炀帝，他是历史上著名的残暴奢淫之君。隋炀帝对内极尽奢侈之能事，大兴宫殿园囿建筑，使徭役繁重。对外连年发动战争，使民间兵役频繁，社会危机四伏，终于被农民

起义所推翻。

隋王朝的灭亡，给唐代的统治者以深刻的历史教训，唐太宗李世民就深有感慨地说："天子者，有道则人推而为主，无道则人弃而不用，诚可畏也。"(《贞观政要》)从而使统治者在开国后，采取了比较明智的政治、经济措施，缓和了社会矛盾，注重于休养生息和奖励农耕，以稳定社会秩序和发展社会经济。在此基础上，经过"玄武门之变"即位的唐太宗，实行了被后来历史学家所推崇的"贞观之治"。他首先改革朝政，罢免了保守官僚，大胆起用了优秀的政治人才，唐太宗指出："为官择人，唯才是与。苟或不才，虽亲不用。"（《资治通鉴》）而且他善于纳谏与自省。在农业政策上，唐太宗奉行均田制和租庸调制，既"有田则有租，有家则有调，有身则有庸。"（陆贽《陆宣公集》）从而极大地提高了农民生产的积极性，为社会经济的稳定发展奠定了坚实的基础。在处理民族关系上，唐太宗注意协调，并尊重各民族的文化习惯，起用本族人担任管理的官员，从而使各民族和睦相处，巩固了多民族国家的统一。对外则击败了突厥人的侵略骚扰，稳定了疆域，解决了边患。同时，扩大对海外的经济、文化交流。一个繁荣强盛的唐帝国终于崛起在世界的东方，开创了我国封建社会历史上的黄金时代。

随着农业、科技、手工业的发展与繁荣，经济区域的开拓与开放，为商业与城市的繁荣开创了良好的社会条件，当时的长安、洛阳、广州、扬州等都是商业中心城市，而其中长安尤以规模盛大、繁华兴旺著称于世，成为国际型大都市。商贾云集，使臣往返，各种文化艺术活动异常活跃，典型地反映了盛唐风貌。据《贞观政要》记载当时的社会情况是："商旅野次，无复盗贼，囹圄常空，马牛布野，外户不闭。又频致丰稔，米斗三四钱，行旅自京师至于岭表，自山东至于沧海，皆不赍粮，取给于路。入山东村落，行客经过者，必厚加供待，或发时有赠遗。此皆

古昔未有也。”

唐王朝从唐太宗的“贞观之治”一直到唐玄宗前期的“开元之治”，是为鼎盛期，成为当时世界上最强大的帝国。但唐玄宗后期穷奢极欲，沉湎酒色。特别是纳杨贵妃后，更是荒淫昏庸无比。再加上奸臣李林甫、杨国忠先后弄权，排斥异己，更加深封建统治内部的矛盾，从而终于导致了长达八年之久的“安史之乱”（755—763）。唐王朝从此由盛转衰，社会矛盾变得异常尖锐，掌握兵权的各方藩镇乘势割据，社会危机日益加深。特别是唐朝后期宦官专权、朋党相争，政治十分腐败。由于财政危机，对广大农民的赋税加重，再加上大地主的土地兼并，终于爆发了农民起义。黄巢领导的农民起义军曾一度攻克长安，建立了短暂的大齐政权。后因起义军大将朱温叛变降唐及唐王朝请来沙陀贵族李克用的骑兵，农民起义失败了。其后割据势力乘机混战，社会又趋于大分裂时期。907 年，朱温建立了“后梁”，形成了五代十国的分裂割据局面。

唐朝从贞观之治开始，由于政治清明，思想开放，社会颇为和谐，从而促进了经济的整体性提升。经济繁荣及对外文化交流的推进，体现了一种勃发奋进的时代精神和开放融通的文化取向，广泛吸收并汇入世界文化艺术，使大唐文化具有国际文化艺术的大风采，正如日本学者井上靖所说“唐朝的文化是与印度、阿拉伯和以此为媒介甚至和西欧文化都有交流的世界性文化。”（《日本历史》）从而使文化艺术获得了空前的发展，从诗歌、散文、绘画、雕塑、书法及至音乐、戏剧、工艺等都成就卓然，蔚为大观，不仅构成了中国文化艺术史上的灿烂篇章，而且在世界文化艺术史上也焕发光彩。综观唐代文化艺术的创作生态，是注重现实，大胆开放的。其文化艺术的创作心态，是积极能动，充满热情的。兼收并蓄与创造变革，既有对传统的积极继承，也有对创造的理性追求。因此，我们正是在

这个参照系上来看唐代文化艺术的美学时空，既充满着现实主义的精神，又弥散着浪漫主义的气息。其文化艺术整体的美学特征，既是激情洋溢、豪放雄健的，又是典雅绮丽、丰韵盎然的，表现了一种健康、丰满的文化心理与艺术观念。从李白、杜甫、白居易的诗歌到韩愈、柳宗元的散文，从吴道子、王维、周昉的绘画到欧阳询、颜真卿、张旭的书法等，他们是中国艺术史上标志性的人物，是大师中的大师，名家中的名家，他们作为一个灿烂的群体出现，乃是历史、时代、人脉的使然。诚如恩格斯所言：这"是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力，热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。"（《马克思恩格斯选集》第三卷）其他如从昭陵六骏石雕到敦煌莫高窟彩塑，从"秦王破阵"、"霓裳羽衣"的音乐歌舞到俳优表演的"参军戏"，从"散霞凝彩"的丝织到"嫩荷涵露"的青瓷工艺等，都表现了这种唐代所特有的艺术创造与美学风韵。而且，这个时代文化艺术的社会学价值也是多元化的，既注重官能感受、情感抒发，也注意反映现实、触及时政。因而社会容量相当丰富，审美元素相当活跃，人文体验相当深切，从而真正打造了盛唐之风，形成了文化艺术的盛唐范式和大唐图像。也就是说唐王朝在把自己打造成当时世界上最强盛的大唐帝国，在创造了相当丰盛的物质文明的同时，也创造了极为璀璨的精神文明。唯其如此，唐代的文化艺术才代表了整个封建社会文化艺术的最高成就。著名历史学家范文澜在《中国通史简编》中曾指出："唐朝国威强盛、经济繁荣，在中国封建时代是空前的、在当时的世界上也是仅有的。在这个基础上，承袭六朝并突破六朝的唐文化，博大清新、辉煌灿烂，蔚成中国封建文化的高峰，也是当时世界文化中的高峰。"

第二节 绘画

一、隋代绘画及其画家

隋代的画家大都由南北朝末期过渡而来，因此他们对南北朝的绘画技法有直接的继承。由于当时佛教又趋兴盛，修造了不少佛寺，宗教壁画就成了许多画家创作的主要题材，据唐代张彦远《历代名画记》所载：当时搞宗教壁画的著名画家就有展子虔、郑法士、郑法轮、董伯仁、杨契丹等人。

隋代的画家除了搞宗教壁画外，也创作了人物、山水等作品，出现了一些反映贵族生活的卷轴画，如郑法士就擅长刻画贵族人物的肖像、动态，男的带有威仪樽节，女的带有柔姿绰态，而且衬以山水风物，乔林嘉树，杂英芳草，显示出一派盎然的春色。隋代画家中以展子虔为成就最高，他曾任朝散大夫，帐内部督，山水、人物、车马、楼阁皆能，他曾与顾恺之、陆探微、张僧繇一起被人合称为“唐前画坛四大家”：“顾、陆、张、展”。他在绘画上颇有创建性，被尊为“唐画之祖”，开“青绿山水法”风气之先，从而把山水画推向一个新的艺术高度，《宣和画谱》评其山水画为“远近之势尤功，故咫尺有千里之趣”。《游春图》为其山水代表作，虽为绢本设色小幅，但构图明丽幽远，层次丰富多变，笔触清逸遒劲，设色艳美典雅，极生动地展现了青山绿水间文人们踏青游春的雅兴，荡漾着浓郁的诗情，颇有深邃开阔的山水空间自然美，特别是这幅画的设色，大胆施以青绿，形成满眼氤氲的春意，“青绿山水法”由此而创，从而在我国山水画史上占有重要的地位。

二、隋代的宗教美术

自从魏晋南北朝佛教得到发展后，宗教美术就一直是整个美术领域中重要的一极，有时甚至占了主导地位，从中可见社会的

需要常常决定艺术的走向。隋朝历史尽管那么短暂，但也在敦煌莫高窟开凿了七十七个石窟，除了佛传、本生题材外，还有民间神话传说及经变题材，其绘画技法已趋于生动化、情感化，庄重、虔诚的宗教气息有所减弱，在佛像的神态仪容中似乎已折射出人间的情感色彩。并在笔触、设色上亦注意气韵生动与随类赋彩，如隋莫高窟的壁画就可窥见这种艺术特色，这是宗教艺术美学精神的转变，显示了一种新的审美情感与创作观念，从而为唐代宗教美术出现新的风格追求作了先导。

三、唐代绘画

唐代的绘画艺术领域呈现了鼎盛的局面，画家群体阵容的壮观、绘画风格种类的完善、美术理论欣赏的发展等，都达到了时代的峰巅。绘画主要有人物、山水、花鸟动物等，并在这些方面涌现出了许多著名的画家，如擅长画人物的有阎立本、吴道子、张萱、周昉等，擅长画山水的有李思训、李昭道、王维、张璪等，擅长花鸟动物的有薛稷、曹霸、韩幹、边鸾等。值得一提的是这样以画种来划分画家，只是为了突出画家的擅长及本节叙述的清晰，实际上许多画家的艺术造诣是多方面的，不仅擅长人物，亦可创作山水、花鸟等。如吴道子就不仅工于人物，而且亦精于山水。

四、人物画家：阎立本、吴道子、张萱、周昉

人物画家阎立本是初唐画坛上的大画家。阎立本（约601–673）出身于贵族世家，其父阎毗、兄阎立德都擅长画艺及工程学，所以他深受家庭影响，继承其父兄业，精于绘画及工程学，与李世民的王室关系良好，并在高宗总章元年（668）任宰相。由于他身居高位，常追随于帝王左右，因此创作了不少政治人物肖像画，反映帝王生活风貌。如他根据唐太宗李世民之命，画了《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣二十四人图》，李世民亲自为这

些功臣写了赞语。另外还有《历代帝王图》、《步辇图》等。



图6-1 历代帝王图（局部）

阎立本所创作的这些肖像画带有强烈的政治倾向和深厚的历史意识，反映了国家意识形态，这与他的王室画家身份相符。如《历代帝王图》（图6—1）共画了从汉至隋的十三位帝王，他们分别是：汉昭帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、吴主孙权、蜀主刘备、晋武帝司马炎、陈文帝陈蒨、陈废帝陈伯宗、陈宣帝陈顼、陈后主陈叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。通过重点刻画他们每个人的性格情态来展现典型历史环境中的典型历史人物，表达了作者鲜明的褒贬观，这在历来的人物肖像画上是一个很大的突破与贡献。他对历史上有作为的皇帝大都表现得威严端庄，对一些败国的昏君则表现得形象萎靡，而且突出了每个帝王的秉性气质，如魏文帝曹丕的机敏精干、晋武帝司马炎的深沉博纳及陈后主的轻薄浮躁，因而具有较丰厚的历史容量。而这无疑也反映了唐太宗李世民的史鉴观念，即通过《历代帝王图》来立面镜子，以作警世之用。《步辇图》则反映了唐太宗李世民接见吐蕃使臣禄东赞的场景，人物刻画神态各异，唐太宗坐于辇上，面容端庄和善，显示了他注重发展民族和睦友好关系的心理，从而为汉藏两族友好交往史留下了形象的一幕。阎立本的绘画笔触线条苍劲扎实，传承了南北朝的画风，并借鉴了张僧繇的技法及民间绘画的线条造型，把铁线描发展到了高级阶段。其用色则浓烈酣畅、对比强烈，显得瑰丽生动。为了突出人物性格，他对于人物脸上的鼻、嘴、眼等刻画尤为精细传神。阎立本的历史人物画，无论是在技法运用，还是在绘画理念上，都具有历史性的贡献。

吴道子是唐代的画坛巨擘，有“画圣”之称。吴道子（约685—758），河南阳翟（禹县）人，自幼丧父母，生活十分清苦，后跟随当时的书法家张旭等学书法，但成效甚微，他根据自己善造型的智能特长，转而学画，果然成就卓越，二十岁前就“穷丹青之妙”，以后画名日盛，被唐玄宗李隆基召入宫中，任内教博士，

后又升为宁王友。


图6–2 天王送子图（局部）

吴道子的绘画创作数量甚多，而且显示出自己独特的风格与造诣。他的壁画气势恢宏，构图丰富生动，仅在长安、洛阳的寺院道观中就有三百多幅，《宣和画谱》中著录有九十三幅。他擅长宗教变相人物，想象丰富、造型新颖，具有精湛的写实、变形能力。由于他熟悉人体结构，因而人物形象准确，比例、体态符合人体运动规律。唯其如此，他绘人物画时或从臂画起，或从足画起，看来他可能是从人体运动、肌肉骨骼变化入手绘制，从而出现了这种创作现象，可见他把艺术与科学作了有机的结合。

在绘画的笔墨、色彩、韵律处理上，吴道子不落俗套，敢于标新立异，显示了一位艺术家可贵的创造精神。吴道子所创的佛教图像画法，被称为“吴家样”，有“吴带当风”之说。如他的笔墨线条劲健如银钩铁划，笔势则跌宕逸放而流畅洗练，设色清雅简淡，形成浅深晕染、敷粉秀薄的“吴装”风，从而与崇尚色彩浓艳厚重的盛唐画风形成鲜明的对照。如他的《天王送子图》，取材于宗教题材，整幅画构思谨严，绘制生动，特别是人物面容颇有性格特征，其动态也变化不一而各具风采，如天王端坐的雄姿，净饭王送子的虔诚，天神跪拜的惶恐，都极强烈地凸显出了整幅画的主题立意，从而也显示了吴道子的绘画美学思想：“众皆密于盼际，我则离披其点画。众皆谨于象似，我则脱落其凡俗”。（《历代名画记》）因此此幅《天王送子图》（图 6–2）的构图及笔墨，都十分简约概括，为突出主题而服务，人物则不单求形似，而以神似见长。如人物的眼睛就很传神，右边的一位正在侧视，左边的一位却双睛下视，颇有生活气息，而人物的衣褶笔触线条刚劲而爽捷，带有较强的立体感与运动感。张彦远评其为：“气韵雄壮”与“笔迹磊落”。历史地看，中国汉化的佛教绘画，是由吴道子完善并提升了其创作理念和表现技法，特别是那“高侧深斜，卷褶飘带之势”的线条，更增加了佛像画的造型和生动性，



图6-3 虢国夫人游春图

因而被民间画工尊为“祖师”。另外，吴道子亦是一位极有造诣的雕塑家，他能绘塑一体。综上所述，可见吴道子在绘画艺术上具有卓越的贡献，其绘画风格影响深远。

张萱（生卒年不详），他是盛唐时重要的人物画家，擅长仕女及婴儿画，亦工山水花鸟。他创作的仕女大都是贵族妇女，反映贵妇人闲逸的生活风情，其题材大都是宫廷生活的实录，在艺术技法上也颇为精湛。他的代表作为《虢国夫人游春图》（图6—3），虢国夫人是唐玄宗的姻亲，杨贵妃之姐，因此整幅画气息悠然。人物形体丰满、姿态绰约，具有贵族之气，她们骑于马上，神态闲逸从容，马则膘肥体壮，信步而行。主角虢国夫人显得雍容华贵，气度不凡，一派丰姿丽态，十分典型地刻画了一位贵夫人形象。特别是丰满的鹅蛋形面容，丰腴的体形，悠闲的神态开唐代仕女画的先河。此幅画的构图疏密有致，以左右部为中心，从者与仕女围着虢国夫人，前面三人为前导，使整个画面虚实呼应。而其衣冠服饰亦与《旧唐书》中所载相符：“开元初，从驾宫人骑马者，皆着胡帽，靓妆露面，无复障蔽。士庶之家，又相仿效，帷帽之制，绝不行用，俄又露髻驰骋，或有着丈夫衣服靴衫，而尊卑内外，斯一贯矣。”图中虢国夫人作女装外，一些女侍从则着男装，以显示皇家的尊贵与休闲的潇洒。张萱的仕女画在当时颇受人喜爱，因而群起而仿之，他只得以朱色晕染耳根而别。另外，他所画的



图6-4 调琴啜茗图（局部）

贵族妇女《捣练图》亦取材别致，其表现技法亦如《虢国夫人游春图》一样带有纪实性，其细节刻画尤为精彩，如捣练中的挽袖，拉绢时用力后的身体后仰，乃至搧火时宫女畏热的转头等，带有鲜活的生活气息和真实的宫廷场景。张萱流传名作，均是宋代摹本。

周昉（约 713–741），字仲朗，又字景玄，长安人，中唐时卓越的人物画家。他出身于贵族官宦世家，擅长画仕女，代表作有《挥扇仕女图》、《调琴啜茗图》、《簪花仕女图》，所描绘的妇女以“秾丽丰肥”为特征，善于刻画人物的性格心理及动作神态，折射出了这些贵族妇女外表华美富贵而内心空虚茫然的情感。如《调琴啜茗图》（图 6–4）截取了贵族妇女生活的一个横断面：一个正在调弄琴弦试音，演奏就要开始了，一个正在啜茶以待，其构思是“现在进行时”而不是“过去完成时”，从而带有极大的动态性与意蕴性，反映了生活在深宫中的妇人们只能以琴、茶来遣送宝贵的年华。图中桂树与梧桐树则隐寓了宫怨氛围中的悲秋情绪，可谓是情景交融。周昉每创作一幅画，都要反复推敲，精心构思，乃“至于感通梦寐，示现相仪，传诸心匠。”《簪花仕女图》则是一幅贵族妇女庭院生活的生动画卷，她们衣着华贵，神态悠闲，面容丰丽饱满，体形丰腴绰约，以戏鹅逗狗为消遣，从而折射出了封建社会中，妇女幽禁深宫，寂寞惆怅的生态与心绪。从中可见周昉的绘画创作具有一定的社会内容及强烈的形式美感。特别是他的仕女形象“秾丽丰肥”，正是当时社会审美心理的展现，是唐代繁荣强盛的社会现实所涵养的审美观念渗透于创作实践的必然反映，这不是某一个艺术家个人的追求所致，而是整个时代共同的美学风尚，无论是壁画，还是雕塑中的妇女形体，都表现了以丰满肥厚为体的共同特征，从而开创出“周家样”。正因为如此，周昉的绘画不仅在国内享誉盛高，而且深受朝鲜、日本等国的欢迎。周昉还精于宗教佛像画，所创“水月观音”，十分优美动人，成为佛像画的典范。

周昉以后著名的人物画家及代表作有韩滉的《文苑图》，李真的《真言五祖像》，孙位的《高逸图》等。正是在唐代这样一个文化艺术时空中，出现了阎立本、吴道子、张萱、周昉、韩滉等人物画家群体，由于他们是宫廷画家，又有官宦身份，对上至帝王帝后，下至宫女嫔妃的生活十分熟悉，从而创作出了一批尊贵精美而富丽堂皇的宫廷人物画，不仅将中国人物画推向了一个辉煌的层面，而且为中国封建社会的黄金时代留下了真实的历史图像和生活场景。

五、山水画家：李思训、李昭道、王维、张璪

山水画在唐代呈现了流派纷呈、风格各异的兴旺景象。唐代国势强大，江山一统，从而为山水画家们的创作开拓了视野，提供了广泛的题材，使壮丽多姿的山水之景尽现于画家的腕底笔端，各现其艺术追求。

李思训、李昭道父子为唐代山水画大家。李思训（651–718），字建，唐朝宗室，曾任左武卫大将军，人称“大李将军”。他的山水画气魄豪放，设色浓烈，技法精熟，尤喜施用大青绿，色彩效果以“金碧辉映”著称于世，汤垕《图绘宝鉴》云：“李思训著色山水，用金碧辉映，自为一家法。”为此，山水史上称为“金碧山水”。其子李昭道，幼承父训，家学渊源，在此基础上又自辟蹊径，气势雄浑苍茫，描绘细腻空灵，传《春山行旅图》为其所作，其构图、设色、笔触等都十分精湛娴熟，峰奇木秀，云雾弥漫，尺幅之间可见气象万千。因此，“二李”山水多被后人取法，开出影响深远的金碧山水画派。“二李”山水所展现的美学内蕴，那种金碧热烈的色彩，寥阔幽深的构图、劲健畅达的笔触，依然是唐代社会强盛的时代氛围及勃发的民族心理的显示，是对时空人化的讴歌，是对现实热情的肯定，审美心态是健全的、昂扬的，因而具有一种真正的“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，

信可乐也”（王羲之《兰亭序》）的美学风情。

王维（701–761），字摩诘，今山西祁县人，曾任尚书右丞。他是盛唐时才华横溢的诗人、音乐家、画家。由于他有着深厚的文学、音乐造诣，又喜好禅宗，从而构成了他山水美学观的多元性，呈现了一种气韵内涵、意境丰满、笔致空灵的艺术风格。诚如苏东坡所说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”诗画融合、形成诗情画意的审美情趣，并倡导用水墨作山水，他在《山水诀》中云：“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。”从而体现了中国山水画所追求的美学思想。不仅成为山水画最高审美典范的重要一极，也成为以后山水画家们所孜孜以求的艺术标准。也正是在这个参照系上，王维山水画与他的诗歌创作一样，在艺术史上具有极高的地位，这固然有士大夫审美的偏爱性，但也不能否认王维毕竟在艺术表现上，为人们开拓了一种文人化的审美时空。因此，坦率地说，王维的绘画在中国美术史上并不是展示其创作了多少精湛的佳作，他的画几乎都是相传，而是他的绘画理念为中国美术史开拓了一种新的美学取向和艺术体验。如《宣和画谱》中所说他以“落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人”，“行到水穷处，坐看云起时”，“白云回望合，青霭入看无”等，将文学意象美与山水形式美融为一体，构成了一种含蓄朦胧、意境深邃、物象优美、情致幽逸的审美境界，是人化的自然与自然的人化的艺术体现。如相传他所作的《辋川图》，笔墨清润婉约，气韵恬静淡雅，群山起伏、绿水环绕、树木掩映中的“蓝田别墅”显得格外静谧，形成了一种清高幽僻，意出尘外的氛围，颇有种禅寂意味，画风超逸浑然，使人想起他的“寒山转苍翠，秋水日潺湲”（《辋川闲居赠裴秀才迪》）的诗句。

张璪（生卒年不详），字文通，吴郡人，他的山水画创作如自己所述是“外师造化，中得心源”。可见他既善于表现自然，又能加以艺术上的再创造，具有个人独特的风格追求。他在山水

画上卓越的创造就是“破墨法”的运用，重在笔墨造型，大胆使用泼墨渲染，从而丰富了我国山水画的表现技法，突出了墨法之美及墨韵之趣，为以后泼墨山水的形成提供了艺术上的参照。其后的郑虔、王墨、韦偃、陈恪等也喜用水墨法作画。特别是王墨的水墨技法颇为高超，他充分发展了水墨的艺术表现能力，使之变化生动，“或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化，图出云雾，染成风雨，宛若成神巧。”（《唐朝名画录·王墨传》）泼墨运用于山水画创作，不仅是丰富了山水画的艺术表现能力，而且也有特殊的美学意义，是山水之美的本体性发现与发挥，凭借着水墨的枯湿浓淡来构成各种物象形体，更具有一种气韵生动、意象朦胧之美，是形式转化为内容、内容积淀为形式的艺术机制的能动体现，极大地拓展了中国山水画的表现空间，从而为以后的山水画家所喜爱，至今不衰。

六、花鸟动物画家：薛稷、曹霸、韩幹、边鸾等

花鸟动物画在我国历史悠久，唐代花鸟动物画正是在这个深厚的艺术基础上发展的。因此，花鸟动物画家人数很多，以其技艺精湛、描绘工丽为特点。花鸟动物种类繁多，所以形成了各有专长的创作势态，如薛稷以画鹤名世，笔致劲捷流畅，意态生动悠逸。而画马在盛唐时尤为风行，从唐太宗李世民到唐玄宗李隆基均十分喜爱骏马，西域各地的名马也不断进入长安城。于是，有一批宫廷画家就以画马为专长，如曹霸就以画马冠绝当时，笔墨郁勃，造型生动，展现了马的雄健峻迈，肥硕壮实。唐代大诗人杜甫在《丹青引》诗中曾对曹霸画马给予了高度评价，称其谓“迥立阊阖生长风。”其弟子韩幹亦以画马著称，所画《照夜白》（图6–5），气宇轩昂，丰满劲健，用极简练的线条传导出了骏马的神采，昂首跃蹄，鬃毛飞扬，动感强烈，显示了这匹唐玄宗御马桀骜不训的高贵气质。韩幹的《牧马图》由于所画之马不是御骑，从而

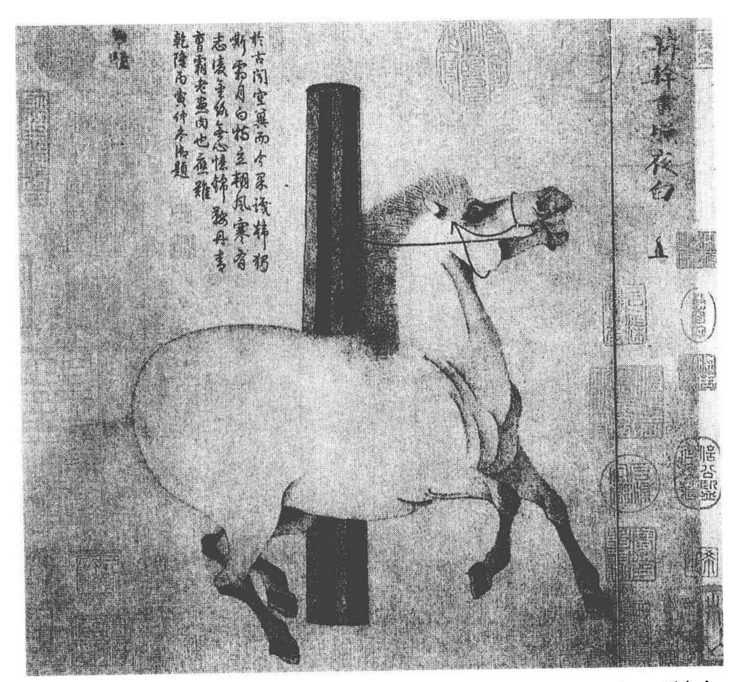


图6-5 照夜白

更为朴实自然，富有生活气息，马的造型肥腴有骨，风貌雄骏，神态悠然，线条简劲畅达，并用淡墨晕染，颇有质感。骑马人的形象也相当传神，他面容闲适，一手扶鞍，一手卷袖持缰绳，一派信马由缰的气度。

边鸾为唐后期的花鸟画家，善画花卉、蜂蝶、孔雀等，设色鲜艳明丽。唐末的刁光胤擅画鸟雀、花竹等，他在四川居住三十多年，每日作画不辍，对五代时的四川画家影响甚大，如黄筌、孔嵩等人都师其法。

七、宗教壁画：辉煌的莫高窟

唐代绘画艺术的繁荣还表现在宗教壁画上，并出现了新的美

学趋势，即宗教美术的世俗化。画家们所创作的这些宗教壁画，其内容虽然是那么的虚幻幽远，而其表现的方法却是那么的世俗具象，具有鲜明的生活气息。佛祖是那么的端庄淳厚，菩萨是那么的丰丽温婉，飞天是那么的美腴婀娜，以致长安道政坊宝兴寺壁画中的“释梵天女，悉齐公妓小小等写真也。”可见画家们对佛教的世俗性表现，其内在的美学精神是对人间现实的肯定与讴歌，那虚幻的彼岸世界毕竟是与现实的此岸世界相联系的。唯其如此，宗教的神秘性、虔诚性才让位于世俗性、现实性。这是艺术对宗教的一次理性的渗透，其凸显出的正是唐代社会那种勃发强盛的民族审美心理。魏晋南北朝时期宗教壁画经变、本生故事是那么的血腥痛苦，从割肉贸鸽到舍身饲虎，其主旨就是忍受痛苦，奉献牺牲，其折射出的时代氛围就是灾祸莫测，让人们作为一种心灵的安抚。而唐代宗教壁画的经变、佛传故事是乐观昂扬、美满和谐的，从西方净土变到维摩诘经变，其主旨就是繁华富丽、热情奔放，是人们对美好现实与幸福未来的赞美向往，有着深刻的审美意识与宏大的审美理想，具有浓郁的浪漫主义精神，从而使唐代宗教壁画呈现出一种崭新的美学风采。唐代的宗教壁画数量很多，而其中尤以敦煌莫高窟为典型代表。

敦煌莫高窟发展至唐代进入了鼎盛期，开凿的洞窟金碧辉煌，数量达 240 多个，题材广泛，绘制精美，构图新颖。主要内容有净土变相、经变故事，佛与菩萨等群像、供养人等。其代表作有《西方净土变》、《维摩诘经变》、《恶友品》及《乐庭瓌妻王氏供养像》、《张议潮统军出行图》、《宋国夫人出行图》等。《西方净土变》是画得最多的题材，它以富丽繁缛、优美浪漫的画面反映了西方“极乐世界”的美景，整幅画以楼台水榭、七宝莲池为构图主干，中间端坐的阿弥陀佛本尊及左右菩萨为主体，众圣簇拥，钟鼓齐鸣，歌舞伎们正随着音乐在翩然起舞，那么众多的人物浑然和谐地交织在一起，展现了热烈欢快而又富贵豪华的天

堂风情，而创作者想象之丰富、构图之严谨、技法之工丽是令人惊叹不已的。甚至连楼台水榭上地毯的纹饰、池中青莲开放的丽姿、飞天散花的飘逸都表现得精工华美，一丝不苟，其素材来源是现实社会中贵族生活的写照，是世俗审美观念对宗教绘画创作的折射。《维摩诘经变》描绘了维摩诘与文殊菩萨论辩时的场景，南北朝时维摩诘那“清羸示病之容”，已演变成面容丰盈、目光敏锐、神态轩昂之姿，其气韵情调与生活中的人物是息息相通的，现实气息远远超过了宗教气息。

值得指出的是唐代经变故事的题材是异常丰富的，带有极强的普世性，为唐代说唱文学的兴起提供了材料。《恶友品》是报恩经变九品中最常见的一品，这是一个曲折跌宕而又美丽动人的故事，善友太子与恶友太子一起外出寻觅珠宝，善友太子经过艰苦的努力后得到了珠宝，但为恶友所抢，还凶残地刺瞎了他的双眼。善友瞎后流浪外国，弹筝看园，一位公主被他动人的筝曲所感动，与他相爱了，父王反对公主嫁与善友，但公主毅然与善友成婚。善友的双眼在婚后复明了，回到祖国与家人团圆，并原谅了恶友。整个故事虽然前面颇有悲剧气氛，但善友与公主相爱成婚后就发生了转折，以光明、幸福、美满的大团圆结尾，充满了世俗的审美意识与现实的理性观念，弥散出人性的温情与世俗的理念。在树下弹筝这个画面中，善友抚筝弹奏，情感深沉，公主对面而坐，正聚精会神地聆听着，被善友的精湛技艺所感染，一缕爱慕之情悄然而生，从而展现了一幕“此时无声胜有声”的爱情场景。

在莫高窟的宗教壁画中，亦有一种“供养人像”，即是那些出资修窟造像者将自己画在窟壁上，是现实生活与真实人生的反映。此种风气在魏晋南北朝时就有，但唐代供养人像画得大而精，可与佛像相媲美，这说明大唐时代人的地位之尊贵，亦说明这是一个时代人的自信与对现实的尊重，是彼岸世界与现实世界的对应。如著名的莫高窟130窟甬道壁上的《乐庭瓌妻王氏供养像》（图

6–6)，其人物造型相当优美多姿，体态丰腴，服饰华丽，场景奢豪，典型地反映了盛唐时代的审美特征。《张议潮统军出行图》、《宋国夫人出行图》则展现了豪华壮观的景象，显示了贵族的堂皇富丽之气。唐代的宗教壁画除了敦煌莫高窟外，还有新疆拜城的克孜尔千佛洞，天水的麦积山石窟，武威的天梯山石窟等。



图6–6 乐庭瓌妻王氏供养像

八、绘画理论

唐代的绘画理论是在绘画创作高度发展的基础上兴起的，成为整个绘画艺术领域中的重要一翼而被人所注重，特别是一些绘画论著的作者，他们有着相应的社会地位及深厚的理论功力，评说精当、论理透彻，因而充分发挥了理论效应，对当时及以后的创作有着积极的影响。

唐代的绘画理论著作颇丰，而其中尤以张彦远的《历代名画记》为博大精深，这是我国第一部系统的绘画艺术史论专著，共为十卷，将绘画史评、画家传记、作品鉴藏等集于一体。张彦远撰写此书有着客观上的优越条件及主观上的理论觉悟。他出身于宰相世家，家中书画收藏宏富，为他提供了许多第一手资料。同时他亦不满足于这些既定的材料，做了不少社会调查，探幽寻胜，从而使他能在宏观广阔、微观纵深的基点上来构建自己的艺术理论。在“论画六法”、“论画山水树石”、“论顾陆张吴用笔”等篇中，提出了较多的独特见解，显示了他的审美意识与理论观念达到了一个时代的高度。如他提出了“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运”的绘画艺术功能观与表现观，提出了“图画者，所以鉴戒贤愚，怡悦情性。若非穷玄妙于意表，安能合神变乎天机”的绘画艺术审美效应及怡情作用。并对六法作了具体而深入的阐述，认为“以气韵求其画，则形似在其间矣”，通过强调表现气韵，才能使形似得到生动的显示。另外，张彦远还对绘画须知师承传授及时代分期、绘画用笔中的

具体问题、山水画的演变等提出了自己的见解，对后人启迪颇多。唐代其他的较著名的绘画理论著作还有朱景玄的《历代名画录》、裴孝源的《贞观公私画史》、张怀瓘的《画断》等。

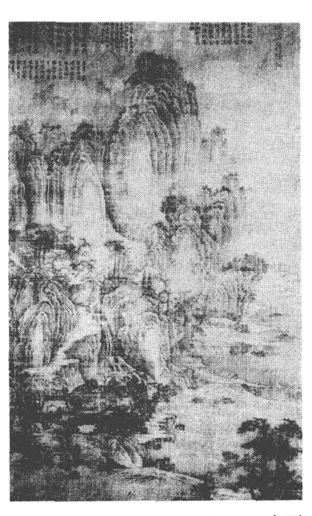


图6–7 匡庐图

九、五代十国绘画及“山水四大家”

唐以后的五代十国，其绘画艺术是唐代的继承与发展，不仅有些画家是从唐末过渡到五代十国，而且五代十国不少著名的画家也是师承唐末画家的。因此，我们把五代十国的绘画艺术也放在这章中作简述。

五代十国绘画艺术中的人物、山水、花鸟均有发展，而其中尤以山水为成就卓然，出现了山水画史上的“荆浩、关仝、董源、巨然”四大家。五代十国山水画的兴盛，有其一定的社会原因，一是山水画载体的改变，当时流行的是画在大屏风上，或画在卧屏上，这就要求画面开阔深邃，有种寥廓苍茫、层次丰富的艺术效果，从而使当时的山水画风为之一变，强化了其时空意识。二是由于战乱，一些画家隐居于山间，寄情于山水，从而焕发了他们对山水自然美的表现热情。

荆浩为五代后梁画家，字浩然，山西沁水人。通经史而擅诗文，精于山水亦工佛像，为避战乱而隐居在山西太行山洪谷，固号洪谷子。注重于笔墨写生，尤善画云中山顶，自创水晕墨章，完善了皴法技巧及全景式构图，被尊为“荆浩山水，可称唐末之冠。”他创作的山水画气势豪放，画面宏大，景色壮观，具有全景式的艺术能量，如他画的《匡庐图》（图 6–7）就是一幅全景式的山水力作，画面深远开阔，构图严谨细腻，笔法皴染兼备，气韵浑厚苍逸。诚如他自己答大愚诗所云：“恣意纵横扫，峰峦次第成。笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。”荆浩也有理论著作《笔法记》，对创作方法等有不少精湛之论，提出了著名的“六要”说：“一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”“气者，心随笔运，

取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，远转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非因笔。”并对画病归纳为“有形之病”与“无形之病”，具有一定的绘画美学价值。关仝为五代后梁画家，仝，一作同，长安（今陕西西安）人，他是荆浩的学生，他不囿师法而有所创新，山水画以峻逸跌宕、气势雄浑为形式美特征，亦参王维“融液秀润”之笔法，笔简而气壮，“其竦擢之状，突如涌出。”如他的《山溪待渡图》构图奇丽险绝，山峰雄峙，气势峭拔，笔触酣畅，林木葱茏，典型地体现了“关家山水”画风。

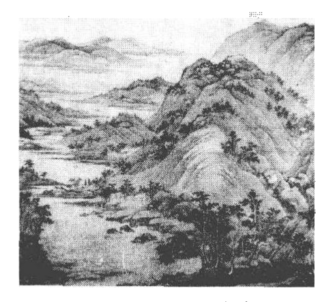


图6-8 龙宿郊民图

董源（？—约962），是五代十国时南唐的山水画大家，源，亦作元，字叔达，钟陵（今江西进贤西北）人。曾任后苑副使，后苑即北苑。工于人物及动物，最擅长表现旖旎明丽的江南山水，笔触秀逸华滋，构图典雅简约，开创平淡天真的江南风情。如他作的《龙宿郊民图》（图6–8），疏林远树，雾岚氤氲，情致幽逸，所使用的“披麻皴”，线条圆浑，有江南山峦特点，为后代画家所普遍效法。画中“崇山回溪，村落游人，岸旁奏鼓，舟中亦鸣鼓应之。”（陈仁涛《金匮论画》）具有十分浓郁的生活气息。他的代表作还有《潇湘图》、《夏景山口待渡图》等，被尊为“南方山水画派之祖”，美术史上将其与巨然并称为“董巨”。董源的学生巨然是位僧人，五代宋初时为开元寺僧，江宁（今江苏南京）人。工于长披麻皴画山，有“江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体”之说。画风细腻秀逸而生动爽达，善于通过一些景物来渲染气氛，使之情景交融，给人意蕴深幽之感，他的《秋山问道图》，树木蓊郁，山峦起伏，带有秋山幽远明净的美感。其他如《万壑松风图》笔墨朴茂而清俊，只见山峦苍莽，树木葱郁，绵密的构图中散发出灵动的山光岚气，内蕴着深邃的意境和丰腴的诗情，从而形成了特有的南派山水画艺术风格。



图6-9 珍禽图

十、西蜀、南唐画院的建立及绘画创作

五代时的西蜀、南唐还创立了画院，这在我国绘画艺术发展史上具有承前启后的重大意义。汉代有“画室”，唐代有画官应奉禁宫，这些都是五代创立画院的滥觞。而五代创立画院后，就完善了画家组织机制，为画家们从事创作、研究、交流提供了有利条件，不仅对于促进绘画艺术的提高、各种画派的兼容并蓄是十分有益的，而且也为宋代规模盛大的翰林图画院作了先导。五代时的西蜀、南唐画院先后出了不少名画家。西蜀画院的画家以黄筌、黄居寀父子为最著名，他们两人都以画花鸟名世，注重写实。

黄筌（？—965），五代后蜀画家，字要叔，成都（今属四川）人。师从刁光胤，他画的鹤姿态生动，逼真传神。画风秾丽工致，精湛细腻，以画宫廷中的奇珍异禽为主。现存的《珍禽图》（图6–9）是一幅画稿，笔触细致工丽，造形准确自然，显示了深厚的写实功力，常被以后的花鸟画家作为典范。广政七年（944），淮南通聘来六鹤，蜀主孟昶命其画于偏殿壁上，黄筌画六种姿态：唳天、警露、啄苔、舞风、疏翎、顾步。蜀主十分赞赏，遂名为“六鹤殿”。米芾在《画史》中就说“今院中作屏画用筌格。”特别

是黄筌的“双勾填彩法”与另一花鸟画名家徐熙的“没骨法”，同为两大绘画流派，把花鸟画推进到一个新的艺术表现层次。黄筌的儿子黄居宷师承家学，所画花竹禽鸟勾勒精细，色彩富丽，形象真实，所传《山鹧棘雀图》体现了他的这种艺术追求。因此，郭若虚在《图画见闻志》中指出：“黄家富贵，徐熙野逸。”所谓“黄家富贵”，是指黄家父子笔墨勾勒的精致，设色的华丽。“徐熙野逸”是指徐熙用笔粗放，略施色彩而不掩墨迹。


图6-10 韩熙载夜宴图（局部）

南唐画院以周文矩、顾闳中为代表（其中亦有董源，因前已述）。周文矩为五代南唐画家，句容（今江苏镇江）人。曾任宫廷画家，李后主时任翰林待诏。明张丑评其谓：“行笔瘦硬战制，全从后主李煜书法中得来。所画仕女，不施朱傅粉，镂金佩玉，以饰为工。”效法周昉而更趋于精微工致，可谓是延续了盛唐之风，最擅长人物，所画仕女神态动作富有性格色彩，揭示了幽禁深宫中妇女们孤寂的情感。他画人物衣纹的运笔遒劲起伏，变化多姿，具有“战笔”的特色，融入书法笔法。存世的作品有《重屏会棋图》，刻画了南唐李中主等四人各异的面容仪态，特别是四个人的手姿势，带有性格特征。笔墨线条洗练畅捷，带有抑扬顿挫之感，功力精湛，耐人寻味。他亦善画佛像，并对天竺之佛作了汉化的表现，将原本男身的佛像画成“明眸善睐”的女性。顾闳中为五代南唐画家，江南人。中主李璟朝时即为待诏，画风精工华美，笔致洗炼流畅，概括性极强，用色秾丽明快，他的人物画以《韩熙载夜宴图》（图6—10）为代表作，反映了贵族韩熙载夜宴时的各种豪华场景，人物众多而神态生动，画面层次丰富而各有侧重，具有浓郁的写实气息，全画共分五段，1. 宴饮宾客，弹奏琵琶；2. 舞蹈，韩熙载亲为击鼓；3. 宾客散去，韩熙载与诸女伎休憩；4. 韩熙载更衣后听女伎奏管乐；5. 与宾客女伎调笑。情节连贯，细节佳妙，从奏乐、舞蹈一直到夜宴结束，表现了作者细微深刻的观察能力和概括集中的表现能力。如第一段中有一位女子正在弹着琵琶，听者中一人双手相抚，正被曲调所感染

陷入了沉思，而另一人则身体前倾，似在侧耳聆听，从而含蓄地表现了弹琵琶者精湛的演技。

西蜀、南唐画院中形成了一个宫廷画家群体，由于有比较优越的创作条件及比较宽松的创作环境，从而在技艺、画种、风格上均有较大的发展与突破。可以说这既是唐代绘画艺术的集聚涵养所致，又是宋代绘画艺术蓬勃发展的序幕前奏。从绘画艺术总的美学倾向来看，已颇为注意情感、意识、技巧、笔墨的有机融合，从而丰富了绘画艺术的思想内涵，达到较高的艺术创作与审美层次，使笔墨技法的强化与审美观念的强化趋于同步。

第三节 雕塑

宗教雕塑在隋唐雕塑艺术领域中占有重要的地位，然而它所呈现的艺术创作风貌与审美观念已与魏晋南北朝时的宗教雕塑迥然不同，这是不同的时代精神所导致的艺术现象。如果说魏晋南北朝的宗教雕塑是人们对现实苦难的缓冲与慰藉，那么隋唐（主要是唐）的宗教雕塑则是人们对世俗欢乐的肯定和希求。因此，前者的创作基调是压抑的、悲苦的、沉郁的，后者则是开朗的、丰满的、优美的，属于两个不同的审美范畴。如魏晋南北朝佛像雕塑的艺术特征是秀骨清相、冷漠超逸、睿智高渺，而隋唐佛像雕塑的艺术特征却是丰腴强健、温柔典雅、淳厚可亲，反映了两种不同的社会氛围和生活背景。

一、隋代的宗教雕塑

隋代的宗教雕塑在莫高窟、龙门、麦积山、天龙山等石窟均有存在，作为向唐代的过渡，这个时候的宗教佛像雕塑无论在形态造型，还是在神态风格上，都出现了走向世俗的趋势，面形已变得饱满丰润、两腮隆起，神情自然雍容，线条流畅圆健，雕工精细华丽，骨骼比例及造型结构更加准确，带有璎珞佩饰。如敦煌莫高窟402窟菩萨面容秀美丰丽，眉目微笑含情，形体丰满绰约，为隋塑的精品力作，已开唐代佛像雕塑的先声，弥散出世俗的温情和人间的关爱。



图6–11 150号窟菩萨像

二、唐代宗教雕塑的美学风貌

唐代的宗教佛像雕塑分布甚广，数量甚多，其中尤以敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟、太原天龙山等为代表。由于唐代国势强大，经济繁荣，社会相对稳定，从而为大规模的石窟造像提供了大量的人力与财力。特别是在盛唐期间，这种石窟造像极为兴盛，再加上社会文化的发达进步，整个艺术领域都充满了生机，正是在这个社会背景与艺术时空中，唐代的宗教雕塑艺术进入了黄金时代，同时也标志着我国的雕塑艺术迈上了一个历史的高峰。

尽管唐代宗教雕塑是在宗教题材制约下进行的，是对彼岸世界的宣传，但这些佛像所呈现出的世俗化、情感化、性格化都是一种现实主义创作精神的驱使，是对此岸世界的写照，其创作心态与审美意识是完全超越宗教精神所制约的。如敦煌莫高窟大佛像，面形丰满圆润，眼含微笑，双唇厚实，显得雍容大度而和蔼可亲，而不像魏晋南北朝时的本尊那样超凡绝尘、威严肃穆，令人难以接近。这个时期的各类菩萨塑像是最优美动人的，典型地表现了唐代佛塑艺术美的特征。敦煌莫高窟内各种造型不同的菩萨，丰丽秀美，姿态绰约，风韵妩媚，150号窟的菩萨（图6–11）造型婀娜多姿，面容圆润饱满而妩媚秀丽，细眉高挑成弯月，双眼微闭呈笑意，小

巧而丰泽的嘴唇脉脉含情。颈部有数圈柔美的褶纹，显示了肌肤之丽。身体柔美和谐，腰扭向一边和抬起的手臂相应，更增加了美的曲线，这哪里是什么天上的菩萨，分明是美丽的贵族妇女写照，极生动地表现了唐代妇女的形象美。而且这尊菩萨的形体也与人体结构相符，颇合骨骼肌肉变化之规律，显示了艺术性和科学性的有机结合。罗汉的塑造则充分表现了他们各自的性格色彩，因此表情刻画精细而生动。而天王及金刚的形象则雄健豪迈，颇具力度气势，给人以浓郁的阳刚之美，莫高窑194窟中天王、金刚的塑像颇精彩，天王的塑像何等壮实气派，动作潇洒豁达，具有无畏之势。如果说唐代菩萨雕塑以丰腴反映女性美的话，那么天王、金刚雕塑则以丰匀反映男性美，其内在美学精神是相为呼应的，

洛阳龙门的唐代造像石窟有十多处，其中以奉先寺佛像雕塑为最精美，特别是那尊高达17.14米的卢舍那本尊大佛，堪称我国宗教雕塑中的精品力作。卢舍那大佛为坐像，气势宏伟壮观，面部刻画十分生动而带有情感化，显得气淳质厚而又慈祥端庄，尽管眉宇间蕴含着深邃睿智的气息，但嘴形却呈现了和蔼温敦的微笑，他的右手举在前胸，是力量、稳健、凝重的象征，而且也使整体结构有了变化，增加了造型之美。由此可见，在这尊佛像雕塑中融合进了雕塑家们的社会理想与审美心态，现实的象征性、世俗性远远超过了宗教的虚幻性、神秘性，是盛唐时代精神的积淀。奉先寺的雕塑具有一种系列化的特点，无论是本尊、菩萨、天王、金刚，还是天王脚下的小鬼，都各具神态面容及性格情感，从而形成一组性格群体，是现实生活中各种人物性格的移入与概括。如金刚的形象筋骨强健、体魄魁伟、神情豪放，他双目圆睁，嘴巴张开，身体则弯曲，一手撑于腿上，一手抬于胸前，显得洒脱而威猛，个性十分鲜明，具有震魔慑妖的力量。天王脚下小鬼的塑造也很佳妙，尽管他形象丑陋，但却没有恐惧之状，因而具有种内在的幽默气息。奉先寺佛像的雕塑技法也十分精湛，造

型生动多变，既有持穆雍容的本尊、风韵绰约的菩萨、威武豪放的力士，也有扭曲变形的小鬼。其刀法亦圆熟洗练，既没有过于追求工致的矫揉造作，也没有草率的粗制滥造，是艺术意识与技法意识的互为渗透。佛教艺术自两汉、魏晋南北朝至此，已完全以中国自己的风格气派、美感形式展现出来了。龙门石窟中其他一些佛像雕塑也各有艺术特点，值得一提的是东山看经寺洞壁的二十九尊罗汉浮雕，采用了线刻与高浮雕相结合的手法，线条极为简约概括，衣服的折褶走向具有飘拂的动感，手的造型也富有性格特征。尤为精彩的是面部神态，毫无呆板雷同之气，二十九尊罗汉的面貌各具个性，很细腻地表现了他们的心理情绪，颇有世俗间的喜怒哀乐，是现实生活中各类人物性格的凸显。而在形体塑造上又是十分写意化的，因而比写实具有更大的艺术容量，可见这些无名的雕塑家们是以出世的题材表现了入世的思想，这也从审美本质中反映了唐代的时代精神与艺术观念。

太原天龙山的佛像雕塑以形体硕大丰满的本尊为代表作，气势宏伟，姿态从容，双目凝视前方，似关注着人世间的风云变幻，现实气氛更为浓烈，衣饰紧贴身体，典型地表现了“曹衣出水”的艺术风格，从而更突出了人体美、线条美，在与唐代其他佛像雕塑的比较中，可见天龙山的佛像雕塑风格比较细致华美，更崇尚表现人体美，这是一种宗教艺术创作的新审美趋势，既是创作者对人自身力量的讴歌，也是对人的价值与地位的肯定，他们一边在塑造着天国佛像，一边在塑造着人间自我，是宗教艺术世俗化的深层表现。

三、动物石雕

传统的动物石雕在唐代也展现了一种新的时代风采，著名的如唐太宗李世民昭陵墓前的六匹骏马浮雕，世称“昭陵六骏”。这六匹骏马（青骓、什伐赤、特勒骠、飒露紫、拳毛䯄、白蹄乌）在伴随着秦王李世民的南征北战中建立了卓越的功勋，是主人的

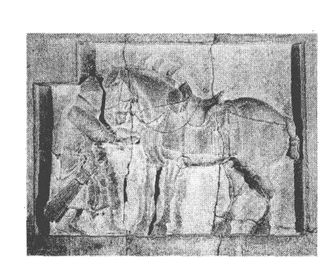


图6-12 飒露紫

心爱之物。因此，这六匹骏马造型生动不一，但都英武强健，采用了半圆雕与高浮雕相结合的技法，形象逼真，神态自然，这和整个唐代对马的喜爱和画马技艺的高度成就是相关联的，从而成为我国传统的马雕艺术的经典性作品。如昭陵六骏之一的飒露紫(图6—12），膘肥体壮、形体圆浑敦实，四足劲健有力，丘行恭正在替它拔去身上所中的箭，它却姿态稳逸，毫无惊恐之状，显示了这匹战马良好的素质，从中可见雕塑者也渗入了深厚的情感，从而使这六匹骏马具有一种“人格化”的表现了。昭陵六骏自唐贞观十一年（637）雕成后，被历代视为马雕艺术的珍品，但在1914年被盗去“拳毛䯄”与“飒露紫”两块，现存美国费城。所以，昭陵六骏现仅存四骏在中国。昭陵六骏毕竟从一个侧面体现了唐代强盛的军事力量，因而除了艺术价值外，亦有丰富的历史价值。

唐高宗李治的乾陵墓及武则天母亲的顺陵墓，均有各种类型的石雕，整体创作倾向宏伟壮丽，虽然是一种显赫的皇家气象，但内蕴的却是盛唐那种强盛繁荣的时代特征。乾陵石雕数量颇多，有石狮、石马、石人及外族酋长、浮雕朱雀、有翼天马等。石狮造型雄健昂扬，前腿直撑地面，挺胸昂首，巨口张开，显得英迈勇猛，颇有力度气势，与汉代霍去病墓前的石雕相比，具有另一种美学风范。霍去病墓前的石雕是含蓄而雄浑的美，其气势力度是内蕴的，而乾陵墓前的石雕则是雄健的美，其气势力度是阳刚而明朗的，前者是后者的准备，后者是前者的强化。这就标志着唐代作为中国封建社会的鼎盛期，它在艺术创作观念上的表现就必然要以其特殊的雄伟气概来从形式美感上超越前代。所以，霍去病墓前石雕的表现手法是朦胧的，带有某些艺术模糊系数，而乾陵墓前石雕的表现手法是清晰的，带有鲜明的艺术理念性。这里并不能、也没有必要去指出谁优谁劣，我之所以要从这个视角来分析，只是证明艺术创作与社会氛围、时代精神的互为关照与影响。唯其如此，乾陵墓前的天马才姿态雄悍强壮，四足劲健敦

实，双肩的羽翼短促有力，具有天马腾空之势。顺陵墓前的石狮也是那么的英武豪迈，头部双目圆睁，巨口裂开，四足前后交错，似在作漫步状，从而在威武雄壮中见悠然从容状，从圆雕技法上来看，也颇有丰满的体积感与动态感，从而与置放石雕的整个空间相适应。另外，如乾陵墓前外族酋长双手拱立、姿态谦恭，这些都是唐代国势强大的折射。所以，综观陵墓前的石雕群体，依然可以使我们感觉到那种激情洋溢、强盛豪迈的唐人精神。

四、陶俑

唐代的陶俑雕塑也十分盛行，这与整个唐代雕塑艺术的发展是互为呼应的。唐代陶俑的艺术风格除了保留传统的朴拙浑厚外，亦趋向丰腴饱满，表现题材大都来自现实生活，表现手法趋于写实，某些陶俑的神态性格刻画得生动有趣，色彩鲜艳富丽。如新疆吐鲁番出土的彩绘骑马武士俑，就是一件精美的陶俑雕塑，武士面容丰满，双目炯炯有神，身披盔甲，腰佩战刀，一手勒马，一手执旗，将武士临阵前的英武之姿，刻画得惟妙惟肖。武士胯下的白马亦矫健俊逸，逼真传神，如果说武士的形象是写意的，那么白马则是写实的，从而显示了唐代陶俑雕塑的审美情趣。

第四节 书法

一、隋代书法的历史作用

隋代的书法艺术作为两个书法高峰（即魏晋南北朝与唐代）

的交接点，所起的历史作用是积极能动的，它将魏晋南北朝的书体变汇交融于一炉，从而为唐代书法的繁荣拉开了序幕。隋代书法的著名代表作是《龙藏寺碑》、《董美人墓志》等。《龙藏寺碑》峻健秀逸而风骨峭丽，笔致疏朗而结构严谨，艺术格调甚高，开初唐楷书风格之先。因此，康有为在《广艺舟双楫·取隋》中指出："隋碑内承周齐峻整之绪，外收梁陈绵丽之风。故简要清通，汇成一局。淳朴未除，精能不露，……皆荟萃六朝之美，成其风会者也。"

二、唐代书法繁荣的成因

唐代的书法是继魏晋以后出现的又一个高峰，而且从整个书法艺术发展史上来看，其美学价值与书学地位是很高的。唐代的书法发展经历了初唐、中唐、晚唐三个阶段，而中唐是真正唐代书风的创立时期，达到了书法艺术美的风范极致，初唐则是准备，晚唐则是继续。唐代书法兴盛的社会原因除了国势强盛、文化发展及对前代书艺积极继承外，另外一个不能忽视的原因就是"书学"的创立，"书学"是唐代官学国子学、太学、律学、四门学、书学、算学中的一种，专门培养书法高级人才，并把书法列入取仕、官制之中，这真是一种独特的文化现象，说明了书法艺术的社会地位及审美价值，达到了国家教育化的级别及政权制度化的推行。凡是士大夫阶层首先必须书法过关，书法成了一个人的文化象征，成了一个民族的文化标志，也正是在这个社会学意义上，才能理解我国历代为什么将书品与人品并提，字如其人、文如其人并重，可见书法的价值是多元化的，并不仅仅包括艺术的、审美的，它有时和人的价值等同起来互为参照。而唐代正是封建社会的鼎盛期，对于这一点就要求得极为强烈，这也反映了社会现实与上层建筑对书法艺术的需要。所以说，如果把国势强盛、文化发展、师承前人看作是唐代书法繁荣的外因的话，那么书法作为一种个

人的文化象征、人格价值的尊崇和社会地位的确认则是其内在的原因。唯其如此，从中国艺术史这个大格局来看唐代书法所展示的大气象、大气派，是真正把中国的书法推向了一个辉煌的全盛期。以欧阳询、颜真卿、柳公权为代表的楷书家，以张旭、怀素为代表的草书家及以孙过庭为代表的书论家，真可谓是开千古之新风，创千秋之经典。



图6-13 夫子庙堂碑（局部）



图6-14 九成宫（局部）

三、初唐书法家：虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷

初唐的书法在传承上是魏晋书法的延续，其总体风格基本上为王羲之书风所覆盖，即“南派”书法。这种倾向出现的主要原因是唐太宗李世民的“尊王”，他极力推崇王羲之，凡得王之墨迹，就要诸书家临摹。上行下效，所以当时的书法家大都效法王羲之。初唐四大书家虞世南（558—638）、欧阳询（557—641）、褚遂良（596—659）、薛稷（649—713）也基本上走的是取法王字的途径。虞世南的书法得到王羲之的七世孙智永禅师的亲自指教，从而是王字系的嫡传，运笔秀约典雅、结构婉丽和谐，代表作为《夫子庙堂碑》（图 6—13），笔致清逸、气韵生动，具有外柔内刚之美。其行草书《汝南公主墓志》，风姿萧疏、运笔内敛而劲健畅达，深得王羲之《兰亭序》之精髓。唐太宗对他人品、书品极为器重，称其为：“当代名臣，人伦准的。”常与他讨论书学理论，并向他学习“戈法”，人称“虞戈”。欧阳询是唐楷三大家“欧、颜、柳”之一，他也是先学王羲之，《金壶记》载：“欧阳询因见右军教献之指归图一本，以三百缣购之而归，赏玩经月，喜而不寐焉。”然后又取法秦篆汉隶及魏碑隋书，追求笔力险劲、结构严谨，其《九成宫》（图 6—14）为楷书经典性代表作，运笔方圆兼备，线条峭拔挺健，布局疏密有致，气度从容雅致，其中有些笔画带有隶意，这与他精于隶书是分不开的，从而在险劲中带有一丝秀逸之意。他的行书亦如楷书，险劲隽丽，体势修长，笔力矫健，《张

翰思鲈帖》反映了这种艺术特色，诚如帖后跋所说："唐太子率更令欧阳询书张翰帖。笔法险劲，猛锐长驱，智永亦复避锋。"在初唐四家中，欧阳询的风格是最为强烈的。褚遂良的书法从虞世南、王羲之出，特别对于王字，他精研深究，颇得右军书法之神韵。《孟法师碑》运笔秀逸丰约，采用外拓与内擫相结合的方法，因而姿态稳健而气息生动，并掺用了隋《龙藏寺碑》的笔法，古雅瘦劲。《唐人书评》称其书为"字里金生，行间玉润，法则温雅，美丽多方"，还是颇合褚字的美学风格的。他所书的《雁塔圣教序》在气韵、笔致上似乎更接近晋人。他临摹的《兰亭序》不求形似，贵在神似，是传世佳作。薛稷是一代名臣魏徵的外孙，魏徵收藏虞世南、褚遂良书法宏富，他自小耳濡目染，据《新唐书·薛稷传》载："贞观、永徽间，虞世南、褚遂良以书专家，后莫能继，稷外祖魏徵家多藏虞、褚书，故锐精临仿，结体遒丽，遂以书名天下。"薛在效法虞、褚的基础上，尤精于笔法，运笔纤丽瘦劲，结构疏朗协律，气息清新冷峻，形成了"瘦硬通神"的书法风格，显示了一种高逸劲健的个性，从而为当时士大夫所推崇，并对其后的柳公权及宋徽宗等产生影响。陶宗仪在《书史会要》中就曾云："徽宗行草正书，笔势劲逸，初学薛稷，变其法度，自号瘦金书。"传世有《信行禅师碑》等。

初唐的书法，由于"尊王"所致，继承大于创新，其书法美学风范是在晋人"韵胜度高"的基础上，变得劲健隽逸，似乎没有展现出那种生机勃发的创造势态，还没有真正出现那种雄健丰腴的唐书之风，但作为一种艺术高峰出现前的准备，还是正常的。因为初唐那种劲健隽逸的书风，毕竟为以后唐书那种雄健丰腴作了风骨气势、力度神采上的内在积淀，是书法美的必由之路，是艺术的线性发展。正是在这一点上，我认为唐太宗李世民"尊王"的积极性还是大于消极性的，因为王羲之毕竟是一代大师，其运笔、结构、章法的美学风范是足为后人效法的。李世民的"尊王"虽然是个人

之好，但客观上为初唐书坛提供了一个优秀的典范，为以后真正唐代书法风格的形成奠定了一个良好的起点。尽管由于李世民的“尊王”使初唐书法囿于传统，创新不够，但作为一个酝酿期，其积极效应远远大于消极影响，可见其艺术取向还是正确的，从而导致了中唐时期真正唐书风格的出现及一代书法大师的崛起。

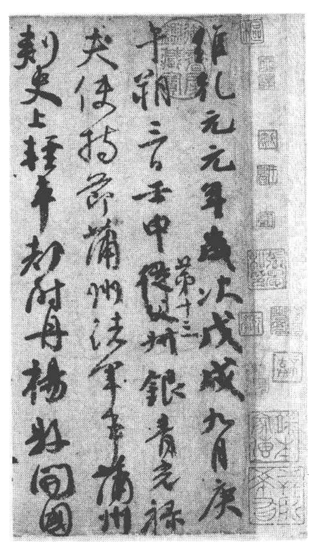
四、中唐书法家：颜真卿、柳公权

中唐书法继李邕、孙过庭、张旭、李阳冰等人后，颜真卿登上了书坛，他在广采博取、变汇通融的基础上，创出了丰腴端庄、气势雄浑的“颜体”，从而真正形成了唐代书风。马宗霍在《书林藻鉴》中指出：“惟唐初既胎晋为息，终属寄人篱下，未能自立，逮颜鲁公出，纳古法于新意中，生新法于古意之外，陶铸万象，隐括众长，于是始卓然成为唐代之书。”颜体的丰腴端庄、气势雄浑，从书法的本体上反映了唐代艺术共同的美学精神，是时代的审美意识与艺术观念在书法艺苑中的整体展现，与唐画的丰丽、唐塑的丰满、唐诗的丰采是互为呼应、一脉相承的，具有美的内在本质与外观形式的显示。唯其如此，我们才能理解为什么把雄姿丰茂的颜体视为唐代书法的卓越典范。这种现象的本身，就是人们共同的审美心态所导致，也是唐代整个艺术美学走向的逻辑结果。其后的柳公权，虽然笔力苍劲，结构谨严，风骨峻逸，与颜字的丰腴形成鲜明的对照，但骨力劲挺从某种意义上说是丰腴敦厚的浓缩，依然是种强盛雄壮的时代精神显示。因此，“颜筋柳骨”其内在美学精神还是一致的。

颜真卿（709—785），字清臣，京兆万年（今陕西西安）人。曾作平原太守，人称颜平原。又被封为鲁郡公，故又称颜鲁公。他的书法初学王羲之、王献之、褚遂良等，后从张旭处得笔法，开创新体。苏轼在《书唐氏六家书后》中云：“鲁公书雄秀独出，一变古法，如杜子美诗，格力天纵，奄有汉、魏、晋、宋以来风流，后


图6-15 勤礼碑（局部）

之作者，殆难复措乎。”他的书法作品传世甚多，著名的楷书作品有《多宝塔》、《勤礼碑》、《告身帖》、《颜氏家庙碑》等，行书作品有《祭侄文稿》、《刘中使帖》等。《勤礼碑》（图6–15）是他七十一岁时所书，标志着他“颜体”书风的真正形成，具有鲜明的艺术特征，运笔稳健厚重、遒劲丰腴，特别是中锋运行，稳健扎实，从而使线条血肉丰盈而筋骨内蕴，雍容壮美而婉约丰厚，就像雕塑那样颇有体积感和立体感。特别是在捺笔的出捺时，先按后提，形成鹅头形，使笔画饱满圆润而力透纸背。其结构端庄宏放、气势宽绰，往往在外部没有大幅的疏密，而是利用字内点画的组合来追求变化，从而保持了完整的外部形象，具有一种造型的美感，颇合人的视觉功能。特别是左右竖画略带圆弧形，使字型结构更加圆劲丰茂。其章法也从丰实的整体艺术要求出发，行与行、字与字联系紧密，给人以一种通篇的充实感。其形态也十分丰润华滋，显得力感充沛。颜真卿的行书《祭侄文稿》（图6–16）大气磅礴，潇洒遒劲，人称“天下第二行书”。其运笔酣畅苍逸而浑厚朴茂，结构茂密雄浑而恣肆纵横，节奏深沉顿挫而激荡起伏，虽为任意挥洒，但笔法、笔意之美是极为强烈的。安史之乱中，他的侄儿季明被叛军所杀，颜真卿闻之悲愤交加，于是挥洒成书，在笔墨线条中倾注了作者强烈的情感与意念，苍涩跌宕中可见郁勃的气息，艺术境界是极高的。颜真卿也有书学理论著述《述张旭笔法十二意》。


图6-16 祭侄文稿（局部）

柳公权（778–865），字诚悬，京兆华原（今陕西耀县）人。元和三年（808）及进士第，以后官至太子少师，人称柳少师。他精通文学、喜好音乐，是位博学多才的艺术家。他与穆宗相见时，穆宗问他用笔的方法：“笔何尽善？”他富有哲理地说：“心正则笔正，笔正，乃可法矣。”这就是著名的“笔谏”说。他初学王字，后又学颜书，遍阅各家书体，然后在颜字丰腴劲健、气势雄浑的基础上，强化其内在的骨力，趋于清瘦刚丽，显示了峻挺强健、骨力洞达的形式美感。柳字的运笔方圆并用而挺劲舒长，

顿挫有力而轻重相间，其结体则严谨精密而聚伸自如，其气韵则端庄爽捷而遒劲从容。米芾曾指出柳体的书法特点为“公权书如深山道士，修养已成，神气清健，无一点尘俗。”启功在《书法概论》中评其为：“用笔遒健，结字紧劲，引筋入骨，寓圆厚于清刚之内。”柳公权是位勤奋的书家，他一生所书碑帖很多，著名的有《李晟碑》、《玄秘塔碑》、《金刚经》、《神策军碑》（图6–17）等，行书《兰亭诗》亦清丽刚健，气势超逸。他与颜真卿两人，一个以外在形式的丰腴，一个以内在形式的风骨，共同开创了唐楷的风格气派，在艺术美的本质追求中，显示了唐代的时代氛围及美学精神。



图6–17 神策军碑（局部）

五、晚唐至五代书法家：杨凝式

晚唐之际，社会趋于动乱，但书法作为一种传统艺术，依然有着其较强的生存、发展能力。书法家中如王文秉的篆书，李鹗的楷书、柳宗元的章草等亦有深厚的造诣与独特的风格。至五代，杨凝式可称为一代名书家。他楷、行、草各体精熟，性格逸放不羁，佯疯自晦，以避当时政治上的动乱不测，世称“杨疯子”。其书法初学颜真卿、柳公权，在筋骨强健、结体宽绰的基础上，掺以洒脱狂放之个性，并从“二王”书法中吸纳气韵神采，从而形成自己潇洒纵逸、隽丽酣畅的书风，格调高雅，富有书卷气。他存世的作品不多，有《韭花帖》、《神仙起居帖》、《夏热帖》等。《韭花帖》楷中带行，笔墨线条遒劲浑朴中可见畅达飘逸之势，静中寓动、平中出奇，在运笔上可见颜筋柳骨的底蕴，在气韵上亦有王羲之《兰亭序》的遗绪。《夏热帖》则信笔挥洒，豪迈流畅，诚如米芾所说：“杨凝式如横风斜雨，落纸云烟，淋漓快目”。五代时的南唐李后主，对于书法研究精深，自己亦善书，笔力劲挺。另有僧人彦修的狂草也雄健洒脱，深得唐代张旭狂草的风韵气势而自有新意。

六、唐代草书家："颠张狂素"

唐代的书法艺术固以楷书成就为高，实际上草书成就也毫不逊色，可以这样讲，楷书与狂草是唐代书苑的"双子星座"，互为映照，光彩焕发。

唐代草书名家有张旭、孙过庭、张怀瓘、怀素等，而其中尤以张旭、怀素为卓越代表，世称"颠张狂素"。张旭（658—747），字伯高，吴郡（今江苏苏州）人。官至金吾长史，人称"张长史"，他性格狂放，嗜酒如命，常在醉后作书，恣肆纵逸，神采飞扬，有"颠张"之称。同时代的韩愈在《送高闲上人序》中说"往时张旭善草书，不治他技。喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪。"从中可见张旭狂草的创作心态是"达其情性，形其哀乐"（孙过庭《书谱》）的，倾注了他个人的深沉情感。可见张旭是把他个人的生命融入笔法线条中，兴酣肆笔而出神入化，天人合一而气象万千，使书法线条形态达到了入妙通灵的境界。而他创作的艺术构想则来源于深入观察天地之物，万象之形，从而丰富了表现手法，开阔了艺术视野，正因他书法创作的基本倾向是超凡脱俗的，从而才在笔墨线条中显示了浓郁的浪漫主义精神。他的狂草作品有《肚痛帖》、《古诗四帖》等，体势连绵奔放，笔致潇洒激越，时而如行云流水，时而如急风骤雨。观其点画线条却笔意圆润，法度谨严，线条丰盈充实，《宣和书谱》谓张旭"草字虽奇怪百出，而求其源流，无一点画不该规矩者，或谓'张颠不颠者是也。'"同时，他亦精于楷法，他所书的楷书《郎官石柱记》，亦是著名的唐楷。

怀素（725—785），字藏真，僧人，本姓钱，长沙（今属湖南）人。自幼家贫，发愤攻书，曾种芭蕉万株以叶练书，用漆盘练字，

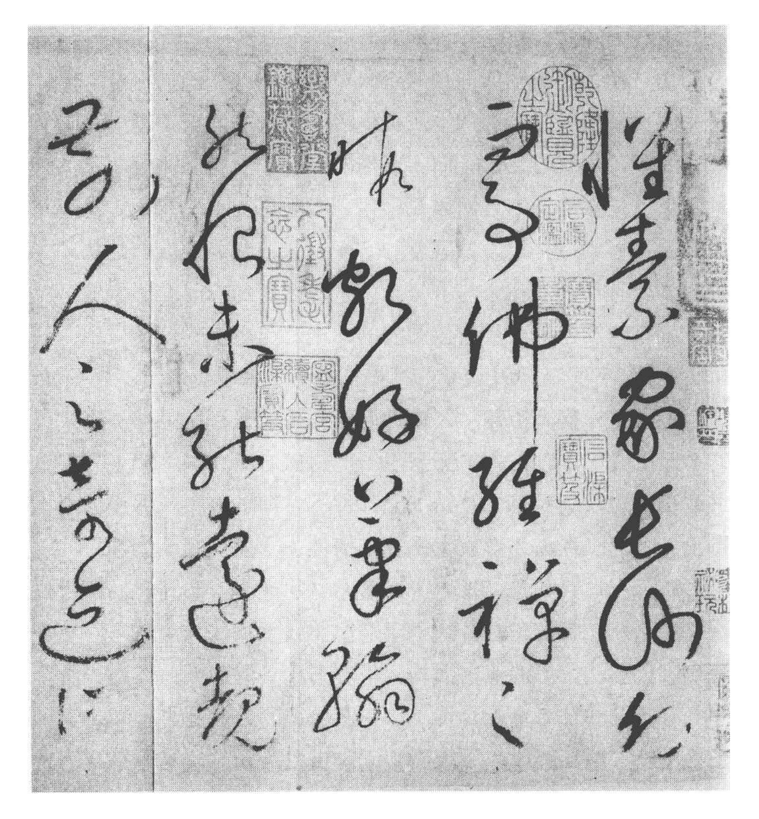


图6–18 自叙帖（局部）

天长日久将盘磨穿，可见功力之深厚。他和颜真卿同为张旭的学生，所写《真草千字文》笔致精熟圆润，为经典的书法艺术作品。他的狂草笔墨飞舞奇逸，气势变幻跌宕，富有音乐的节奏旋律之美及舞蹈的翩然多姿之态，传世名作如《苦笋帖》、《自叙帖》（图6–18）等，笔致灵动潇洒，线条飘逸颠放，充分体现了笔情墨韵之艺术功能，达到了书法线条美的极致。诚如安歧在《墨缘汇观》中所评："其中纵横变化发乎毫端，奥妙绝伦，有不可形容之势。"

七、唐代书法的美学精神

由“颠张狂素”所开创的唐代草书风格与“颜筋柳骨”所体现的唐代楷书风范，都从本质上体现了唐代书法美学精神，具有统一的审美气质与艺术走向。唐楷的丰腴端庄、气势雄浑从某种意义上讲是从静态的方面体现唐代艺术观念与审美意识，是以正面的笔墨形象造型示人。唐草的丰丽逸放、气势豪放则是从动态方面体现唐代艺术观念与审美意识，是以变幻的笔墨形象造型示人。唐草的笔墨质感是丰盈圆润的，这是与唐楷的笔墨质感呈同构状态的。不同的则是唐草的笔墨构造形态激越奇逸、豪放不羁，“矫若游龙、疾若惊蛇”，这种曲折动荡之美可谓是书法形式美的多元化展现，是楷书静态造型的动态摄放，就如人们所说的“楷书是草书之浓缩，草书是楷书之开放”。孙过庭在《书谱》中也指出：“真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质。”唯其如此，张旭、怀素亦楷法遒美，颜真卿、柳公权也草法娴熟。我们正是从这个比较参照系上，认为唐楷与唐草是整个唐代书法艺术的双向同构，是有书法美的共性。然而，唐草毕竟有自己的艺术个性及特点，它所展现的美感是丰富的，那种气势速度、节奏旋律、风流潇洒比唐楷更为强烈，这似乎与那种“盛唐精神”在本质上更为接近、更为“心有灵犀”。特别是唐草中所弥散着的那种浓郁勃发的浪漫主义精神，正是“盛唐精神”的生动体现及必然结果。魏晋南北朝的书法崇尚气韵生动，潇洒秀逸，但这不是真正的浪漫主义，因为当时没有具备产生这种艺术现象的社会环境与审美心态。唯有在唐代，才具有生存这种真正体现浪漫主义精神的艺术空间，从张旭、怀素的狂草到李白的诗歌，都体现了真正的浪漫主义精神。

八、唐代书法理论：《书断》、《书谱》

唐代的书法理论研究，评述之风颇为兴盛，这与书法创作呈

同步趋势。如唐太宗就有《笔法诀》、《论书》、《王羲之传论》，欧阳询有《传授诀》、《用笔论》，虞世南有《笔髓论》、颜真卿有《述张旭笔法十二意》等，尤以张怀瓘的《书断》，孙过庭的《书谱》为代表作。张怀瓘的《书断》上卷对书法十种体式：古文、大篆、籀文、小篆、八分、隶书、章草、行书、飞白、草书的产生源流及艺术特征作了介绍评述。中、下卷按神、妙、能三品分类评述历代书家，史料宏富，评述精当，不失为一部具有书法史学及书学理论价值的著作。孙过庭的《书谱》是我国书法理论经典性著作，具有丰富的美学思想及精深的学术内涵。

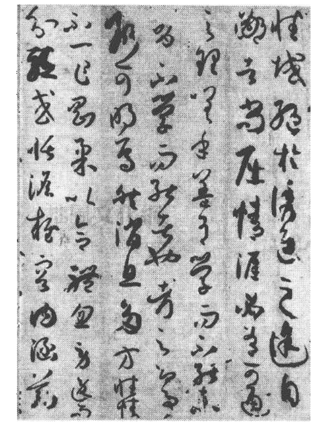


图6–19 书谱（局部）

孙过庭（648–703），字虔礼，富阳（今杭州西南部）人，自谓吴郡（今江苏苏州）人。他是唐垂拱年间著名的书法家、书学理论家。书从“二王”出，传世作品有《书谱》（图 6–19），笔致秀逸洒脱，结构茂密疏朗，章法恣肆变换，书风妍美飘逸。刘熙载在《艺概 · 书概》中云：“孙过庭草书，在唐为善宗晋法，其所书《书谱》，用笔破而愈完，纷而愈治，飘逸愈沉着，婀娜愈刚健。”其书法论著《书谱》文末有“今撰为六篇，分成两卷，第其工用，名曰《书谱》”的话，从而引起后代学者多种推测，有的认为这是序言，另有正文。有的认为此即正文，分裱两卷，因有上、下卷之称。也有的认为此即全文，因屡经装裱，中间散失，众说不一。但这都不影响《书谱》在书学理论史上的崇高地位。《书谱》全文 3600 多字，涉及了书法艺术的本体论、源流论、审美论、创作论、技法论、书家论、鉴赏论、风格论等，议论精辟独到，文词精练生动，对书法艺术的观念意识阐述深刻，特别对书法艺术的审美现象及表现方法作了辩证的分析，显示了他极高的理论素养与艺术觉悟，具有博大精深的美学思想。如“篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而畅，章务检而便。然后凛之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以闲雅，故可达其情性，形其哀乐。”他把篆、隶、草、章草极简练地概括为婉转圆通等四个特征，

然后以“风神”、“妍润”、“枯劲”、“闲雅”来达到艺术美的境界，从而表达书作者的“情性”、“哀乐”，即从审美形式进入人的审美心理。因此，他颇有美学见地地指出：“情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心。”在分析王羲之书法艺术的美感特征时，他就充分注意了“书圣”创作各种书作时的不同心理情感，揭示了创作心理机制与书法艺术形式的能动关系，“写《乐毅》则情多怫郁；书《画赞》则意涉瑰奇；《黄庭经》则怡怿虚无；《太师箴》又纵横争折；暨乎《兰亭》兴集，思逸神超，私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”他对不少书法艺术现象、规律所作的阐述，是很有辩证意识与美学观念的，如“初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。”“留不常迟，遣不恒疾；带燥方润，将浓遂枯；泯规矩于方圆，遁钩绳之曲直；乍显乍晦，若行若藏；穷变态于豪端，合情调于纸上”。他极注意书法艺术各种现象之间的对立统一原理，追求一种高层次的审美境界。另外，他还注意了书法作为一种文化现象与社会文化生态之间的关系，举了“老姥遇题扇”、“门生获书几”的例子。所以，《书谱》所蕴含的艺术理论容量是丰满多元的。这部书论著作代表了中国书法艺术理论的最高成就。

第五节 文学

一、隋代文学简述

隋代的历史是短暂的，因此隋代文学带有过渡、衔接魏晋文

学与唐代文学的历史特征与艺术效应。隋文帝崇尚质朴的北方文风，以抵制南方艳丽的文风。隋炀帝则倡导华艳的南方文风，以求统一南北文学风格走向。无论这种帝王之倡导实际成效如何，都在客观上促进了南北文学的交流与互补。因此，魏徵在《隋书》文学传序中指出："然彼此好尚，互有异同。江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意。理深者便于时用，文华者宜于咏歌。此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣。"南北文学交融所形成的这种"文质彬彬"、"尽善尽美"的局面，作为一种文学理想，则由唐代来完美的实现了。

二、文采风流、诗星灿烂的唐文苑："初唐四杰"

唐代文学是我国文学发展史上一个辉煌的勃兴期，真正呈现了一个百花齐放、文采风流、名家辈出、流派纷呈的文学环境。其社会原因除了经济繁荣、国势昌盛外，以诗赋取士，设立文学馆、弘文馆，历代帝王的崇尚，文学创作环境的宽松自由等，都是客观的因素。横溢的才华、敏锐的感觉、开阔的视野、丰富的题材、完善的智能、多元的手法、人文的诉求及浪漫的精神等，又是其本体的要素。诗歌、古文、传奇小说、词等构成了唐文苑的灿烂风采，而其中尤以诗歌为成就卓然，不仅在中国文学发展史上，就是在世界文学发展史上也有崇高的地位。可以这样讲，唐诗不仅是整个唐代文化艺术的典型代表，也是整个华夏民族文学精华的结晶。

唐代文学的发展可分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个历程。初唐诗坛的创作倾向沿袭了六朝华丽浮艳的风尚，诗人大都写宫廷诗与艳情诗，思想贫乏、内容空洞，显得娇揉造作，其文学价值是不高的。如上官仪婉媚的诗歌创作，大致代表了这种浮靡的

倾向。其后的刘希夷、张若虚他们的诗歌创作虽然也受到六朝华艳诗风的熏染，但出现了清新自然、意境丰盈、情致真切的趋势。刘希夷的《白头翁》、张若虚的《春江花月夜》是传世名作，在他们的这些优美诗句中，已开始孕育了唐诗的风韵。而真正揭开唐诗帷幕的诗人是唐太宗至武则天时期的王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王四人，世称“初唐四杰”。作为崛起于初唐文坛上的这个作家群体，他们是有着共同的文学审美观念的，即不满于那种“骨气都尽，刚健不闻”（《王勃集序》）的艳媚诗风，因而“思革其弊，用光志业”（同上），追求那种清新刚健、雄浑豪放的诗风，开拓诗歌的表现层面，使之具有社会容量，并完善了七言、五律、五绝的表现技巧。

“初唐四杰”中以王勃的寿命最短（仅活了二十八岁），文学成就也最突出。他诗、文皆精，尤为精于新体的五律与五绝，使其趋于完善。因其在政治上的失意而“雄略顿于穷途”（《上绛州上官司马书》），这使他的诗常弥散出激愤之情。由于他喜好游览，因此记叙山水风景、羁旅别友之作情感真切、意蕴宏阔、气势豪壮，具有种郁勃激越之美，如诗歌名篇《送杜少府之任蜀州》中“海内存知己，天涯若比邻。”笔力清逸质朴，情感真挚深沉，诗意丰满动人，显得极有时空感。又如《滕王阁序》中的“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。”对仗工稳，气象壮阔，形象地展现了秋天的美妙景致，为千古写秋景之名句。杨炯的诗歌创作，较多地反映了他希求从军立功的愿望，因此其诗风也相应地体现出了这种形式美感，笔调刚劲、诗情慷慨、气势跌宕，如《从军行》中“雪暗凋旗画，风多杂鼓声。宁为百夫长，胜作一书生。”勾画了一幕战斗的激烈壮观景象，抒发了自己的雄心壮志。卢照邻是位悲剧性人物，他仕途失意而重病缠身，手足皆残，最后投水自杀。他的诗以七言歌行体《长安古意》为代表作，全诗结构宏大，层次丰富，颇为深刻地揭露了贵族统治阶级骄奢的荒淫生活，

胡应麟在《诗薮》中说“七言长体，极于此矣。”他的五言诗也写得意象婉约、笔致严谨。骆宾王也擅长作歌行体，有些诗反映了从军生活。他因反武则天而被捕入狱，《狱中咏蝉》是他的诗歌名作，全诗借咏蝉寓意“无人信高洁，谁为表余心？”情理并茂而意境深邃，诗风清峻凝练而物我两畅。他的诗作重于情感的倾诉和意境的凸显，语言相当凝练而精致，如“相怜相念倍相亲，一生一代一双人。”（《代女道士王灵妃赠道士李荣》“可叹高楼妇，悲思杳难终”（《月夜有怀简诸同寮》）等，为后人所传诵。

“初唐四杰”的诗首先从内容题材上较广泛地反映了社会生活，较深刻地描写了世俗心态。其次从表现方法上突破了六朝及唐初上官仪等人的浮艳诗风，显得“骨气翩翩，意象老境，故超然胜之”（《艺苑卮言》）。特别值得指出的是从“初唐四杰”起，唐代诗人在创作中显示了一种强烈的参与意识，从王勃的“无路请缨，等终军之弱冠；有怀投笔，慕宗悫之长风”（《滕王阁序》）到杨炯的“丈夫皆有志，会见立功勋”（《出塞》），表现了一种壮怀激烈、建功立业的情志，这是知识分子在唐代追求自身社会价值的一种显示，从而反映了当时社会那种勃发的时代精神与强盛的经济实力，为作家们的创造性和表现力提供了驰骋的空间。其后的诗人陈子昂（661—702），在他著名的《登幽州台歌》中表达了那种义不容辞的参与精神：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”正是凭借着这种精神，他在政治上积极提出进步主张，在文学上高扬起诗歌革新的大旗，在理论上批评了浮艳的诗风，“仆尝暇时观齐梁间诗，采丽竞繁，而兴寄都绝。”（《修竹篇·序》）在创作实践上倡导汉、魏风骨，诗风峻逸、笔调奔放、气魄宏大、意境遥深。从而在理论、创作两翼上使唐诗彻底摆脱了六朝浮艳时尚的羁绊。他的代表作有《感遇诗三十八首》、《燕昭王》、《送魏大将军》、《春夜别友人》等。如果把“初唐四杰”看作是开创唐诗时代的先行者，那么，

陈子昂则是吹响唐诗进入鼎盛期的号手。

三、盛唐诗坛：孟浩然、王维的田园诗，高适、王昌龄的边塞诗

“诗仙”李白、“诗圣”杜甫成为开元、天宝年间（713—756）的诗坛巨擘，标志着盛唐文苑真正呈现了鼎盛之壮观。诗星璀璨，佳作如潮，作家阵容强大，流派各现风采。既有以孟浩然、王维为代表的山水田园诗，也有以高适、王昌龄为代表的边塞诗。而李、杜的诗歌创作则代表了我国诗歌艺术史上“浪漫主义”与“现实主义”的两座高峰。整个盛唐期的诗歌美学精神，真正从本质上反映了盛唐之音，体现了当时文化艺术所达到的峰巅状态。

田园诗的幽逸静谧、旖旎优美，边塞诗的激扬雄浑、苍莽壮丽，都是当时的社会环境和文化生态所涵养，它从两个不同的侧面，反映了盛唐气象。尽管由于题材内容、风格流派的不同，田园诗与山水诗呈现出不同的艺术风采，但诗意的丰盈，笔致的丰腴，气势的丰逸，意象的丰赡，都体现了唐诗的共同美，反映了唐诗美学走向的同一轨迹。孟浩然（689—740），襄州襄阳（今湖北襄阳）人。他的山水田园诗充满了生活的气息，并善于通过一个个画面交织成一幅幅情景交融的优美境界。他也有短暂的仕途生活，但未得进取而终身退隐，游览名山胜水，留恋乡村田园。他所写的山水诗气势壮阔、意象雄浑、极为壮丽隽永，如《彭蠡湖中望庐山》、《望洞庭湖赠张丞相》、《自浔阳泛舟至明海作》等都是山水诗名篇。其田园诗亦情趣幽逸、意象优美，如《夜归鹿门歌》、《过故人庄》等都是田园诗名篇。孟浩然有些抒发羁旅之思、怀友之情的诗真切动人，如《宿建德江》“移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。”情景交融、浑然和谐地表现了他旅途孤寂的心情。而他的“春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少。”（《春晓》）则以明丽平易、流畅

自然的笔调，描写了一幅带有典型特征的春景，韵致悠美而内蕴丰富，在自然美中交织了深厚的哲理美。因此，皮日休在《孟亭记》中称其为："遇景入咏，不钩奇抉异。"对唐代诗坛及其后文苑产生了深远的影响。

王维（699–759），字摩诘。他是位多才多艺的诗人，他精通音乐、绘画，从而使他能在诗歌创作中融入音乐的节奏旋律、绘画的色彩形象，显得诗情浓郁、画意盎然，艺术美是极丰富多彩的，也正是在这个参照系上，历代文人对他的诗歌极为推崇，认为具有"韵外之致"和"味外之旨"（司空图《与李生论诗书》）。王维的山水田园诗幽情闲逸、澹静典雅，具有明丽隽永的自然美感，如《渭川田家》以恬然的笔调、白描的手法描画了一幅农家晚归图，田园气氛盎然。"斜光照墟落，穷巷牛羊归，野老念牧童，倚杖候荆扉。"《山居秋暝》以极为灵动绰约的笔致，反映了山间秋景的美妙多姿："空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。"新雨、明月、清泉、浣女、渔舟等，犹如一个个特写镜头，展现了自然美与人格美的互为交融。王维的诗风是多变的，有时笔墨奇肆雄浑，气势豪放开阔，诗情洋溢跌宕，如《归嵩山作》中的"荒城临古渡，落日满秋山。"《汉江临泛》中的"楚塞三湘接，荆门九派通。"《使至塞上》的"大漠孤烟直，长河落日圆"等。王维所作的一些边塞诗也颇有慷慨豪壮之气，寥廓深沉，如《观猎》中的"草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。"《陇西行》中的"关山正飞雪，烽戌断无烟"。《出塞作》中的"暮云空碛时驱马，秋日平原好射雕"等。王维有些诗带有禅宗意味，具有一种幽深含蓄之艺术特点，这与他中、晚年奉佛信禅有关，如《鹿柴》中的"返景入深林，复照青苔上。"《竹里馆》中的"深林人不知，明月来相照。"《山中》的"山路元无雨，空翠湿人衣"等，境界邃深、内涵丰盈、变幻莫测，带有朦胧美与意象美，进入了"薄言情悟，悠悠天钧"

（司空图《二十四诗品·自然》）的艺术境地。王维的送别相思之诗也写得情真意切，不少名篇经乐工谱曲而广为传诵，其中以“红豆生南国，春来发几枝。愿君多采撷，此物最相思。”（《相思》）“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”（《送元二使安西》）两首最为著名。

高适（700–765），字达夫，沧州渤海（今河北沧县）人。他的边塞诗较强烈地反映了盛唐那种雄强勃发的时代精神，抒发了诗人建功立业的豪情壮志，在出征边关、远戍塞外、铁马金戈的战斗生活中，糅合进了酣畅雄浑的诗意。其代表作为《燕歌行》、《塞上听吹笛》、《塞下曲》等，特别是《燕歌行》以遒劲的笔力、激越的气势描写了边塞战斗的风貌与将士的情感，“山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨。”“大漠穷秋塞草腓，孤城落日斗兵稀。”“杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗。”通篇构思严谨完整，气氛悲壮高亢，是唐代边塞诗的名篇。岑参（716–770），河南南阳（今河南新野）人。他的边塞诗瑰丽宏放，潇洒跌宕。既展现了边塞奇异壮丽的风光，又讴歌了将士英勇作战的风采，并洋溢着浪漫主义的色彩。如“北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽如一夜春风来，千树万树梨花开。”“中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。纷纷暮雪下辕门，风掣红旗冻不翻。”（《白雪歌送武判官归京》）诗人把塞外寒风白雪比作春风梨花，想象是何等的奇逸佳妙。而中军置酒时三种乐器的演奏，更衬托了边塞典型的环境氛围，那被风雪冻硬了的红旗不仅作为一种精神象征，而且作为冷色中的一种暖色调更给人以温馨的情感抚慰，其美学内蕴是耐人寻味的。在《走马川行奉送出师西征》、《轮台歌奉送封大夫出师西征》两首诗中，他突出刻画了边塞险恶的自然环境，以凸显将士们冒雪行军、浴血鏖战的英勇气概和无畏精神，诗情高昂奋发，描写真实畅达，韵节急促有力，显得豪气飞湍而惊心动魄，艺术感染力是极强的。王昌龄的边塞诗善于表现典型环境中人物的心理情

绪与性格活动，笔调婉约含蓄但不失雄健豪壮，使形式美与意境美达到和谐的统一。如《从军行七首》中其一“烽火城西百尺楼，黄昏独坐海风秋。更吹羌笛关山月，无那金闺万里愁。”在“烽火城西”、“黄昏独坐”的边塞环境中，那悠扬辽远的羌笛，催发了人们多么深切的思亲情绪。而《出塞二首》中的“秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。”则是千古传诵的名作，全篇语言朴实简约，但气势苍茫雄浑，具有深沉的历史意识与强烈的时代精神，既充溢着一种悲剧气氛，又展现了一种希望之光。王昌龄的一些送别诗、宫闺诗也很有艺术特色，其中有不少是名句，如“洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”（《芙蓉楼送辛渐》）“忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。”（《闺怨》）等。正是从孟浩然、王维的田园诗到高适、王昌龄的边塞诗创作，不仅极大地丰富了诗歌的表现手段，而且极高地提升了诗歌的审美境界，从而组成了盛唐之音的精彩乐章。

四、“诗仙”李白与“诗圣”杜甫

李白（701－762），字太白，号青莲居士。祖籍陇西成纪（今甘肃静宁）人，生于中亚碎叶（今吉尔吉斯坦境内托克马克），幼年迁居绵州昌隆（今四川江油）。自幼勤奋好学，“五岁诵六甲，十岁观百家”（《上安州裴长史书》），尚文习武，及长后喜好游览，“十五好剑术，遍干诸侯”（《与韩荆州书》）。二十五岁时，正式离开四川，开始了他的漫游生涯。后经友人推荐，被唐玄宗召进宫内作供奉翰林，因遭谗毁而离开长安，再度漫游飘泊，落拓江湖。公元757年，永王李璘邀请李白参加幕府，因此而获罪入狱，后被赦免，但长流夜郎（今贵州桐梓县一带），三年后病死于当涂。

作为盛唐诗坛的巨擘，李白是具有政治抱负的，他有着“济苍生”、“安黎元”的社会理想，热爱祖国而以求报效，并敢于抨击时弊、嘲讽豪贵，显示了一种叛逆的性格。同时，他同情民

间疾苦，在不同程度上反映了百姓的生活面貌。因此，李白诗歌创作的总体倾向是浪漫豪迈的，显示了他的审美理想追求。尽管有时他因现实的挫折而宣泄出消极虚无、隐世求仙的消极思想，但这毕竟是非本质、非主流的。他那种强烈的参与意识、报国热情，是他诗歌创作的主旋律，也是构成整个盛唐之音的最强音。“人生得意须尽欢”、“天生我材必有用。”（《将进酒》）唯其如此，他的诗歌始终呈现着浪漫主义精神，给人以奇逸雄浑、潇洒瑰丽的美感，这是在盛唐这个社会氛围中所涵养出的文化艺术现象。因此，李白诗歌所展现的那种生机盎然、勃发向上的美学风采，与整个盛唐各种艺术的审美走向是一致的，并且发挥得最为生动精彩、酣畅淋漓，是盛唐之音中的华彩乐章，把自《诗经》、屈原等兴起的浪漫主义浪潮推向了高峰。

李白诗歌创作的美学特征，大致可以分为三点：

1. 气势磅礴，风格豪放。李白的诗歌创作能站在一个较高的视点上，进行宏观上的俯览与微观上的审视，其内在意境壮阔激越，情感激昂亢发，笔调恣肆雄健，从而给人以气势磅礴、风格豪放之感。如《蜀道难》、《将进酒》、《望庐山瀑布》等都是体现这种特点的名篇。“噫吁嚱”，《蜀道难》在开头就以这蕴满气势与情感的咏叹，点出了全诗磅礴豪放的基调，然后笔墨驰骋于蚕丛开国到五丁开山、六龙回日到子规夜啼，生动地概括了蜀道的历史变迁、神话传说、奇异景物，犹如一幅壮丽峻逸的立体山水画卷。

2. 想象丰富，手法夸张。李白极善于用各种形象的语言抒情写景，以敏捷的才思迁想妙得佳美辞句，并抓住其特征进行夸张描写，使艺术形象更为鲜明地凸显出来。李白的想象力不仅在唐代，在历代诗人中也是最丰富博大而浩瀚无涯的，是天马行空而天人合一的。如《梦游天姥吟留别》，想象极为奇丽宏富，手法极为夸张恣肆，以梦游来展现变幻莫测、神奇缤纷的天姥山景

色，“我欲因之梦吴越，一夜飞渡镜湖月。湖月照我影，送我至剡溪。”“千岩万转路不定，迷花倚石忽已暝。熊咆龙吟殷岩泉，栗深林兮惊层巅。云青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。”接着他进入了神仙世界的描写，“霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。虎鼓瑟兮鸾回车，仙之人兮列如麻。”从而把浪漫主义的诗情引向高潮，既有庄子的奇谲飘逸，又有屈原的华赡浪漫，而最后在这自然仙游的抒发中，大声地表达了自己“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！”的心声，从而通过自然美表达了人格美，在那极为浓郁的浪漫气息中，又增添了现实主义的色彩。《把酒问月》也是一首浪漫主义的乐章，显示了诗人那种丰神洒脱、风流自赏的情怀，颇有宇宙时空美感。

3．语言自然，清新俊逸。李白除了继承屈原、庄子、汉魏诗风外，还深入地学习民间诗歌，在乐府中汲取养料，追求那种“清水出芙蓉，天然去雕饰”的艺术形式美感，有些诗歌的语言极为清丽明朗、自然质朴，如《静夜思》：“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”明白晓畅，语辞浅显，而意蕴丰满，耐人寻味。而他仿效乐府所作的《子夜吴歌》则富有民风民俗的民歌情调，“长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征。”另外如《越女词》其三中的“耶溪采莲女，见客棹歌回。笑入荷花去，佯羞不出来。”节奏明快，诗情幽默，富有生活气息，带有浓郁的民歌色彩。

杜甫（712—770），字子美，河南巩县人。二十岁后南北漫游。天宝三载（744）他在洛阳遇到了李白，建立了深厚的友谊。以后他去长安，以寻求政治上的出路，施展宏图，但当时的朝政已为李林甫所把持，杜甫科举落第，生活也陷入困境。安史之乱中，杜甫带着家人加入了逃难的行列，使他深刻地体验了现实生活，广泛地接触了平民百姓，从而创作了大量关注现实的诗歌名篇。安史之乱之后，杜甫生活得到了暂时的改善，任左拾遗谏官。但

好景不长，因房琯之事而被株连贬华州，从此离开长安。在华州任司功参军时，他创作了中国诗歌史上的杰作“三吏”、“三别”，是他一生中诗歌创作艺术的高峰。以后他弃官飘泊，在成都的浣花溪畔建造了一座草堂，然而风雨飘摇，难以栖身，他曾写下了千古传诵的《茅屋为秋风所破歌》。由于好友严武保荐，杜甫被任为检校工部员外郎，所以人称“杜工部”。严武死后，杜甫再度颠沛流离，在夔州小住了一年多后，又开始了流浪的历程，最后在饥寒交迫、贫病交加中死去。

杜甫的创作成就与美学思想，是与整个社会氛围及个人坎坷遭遇有着密切的关系，他那种飘零凄苦的现实生态，决定了他那种深刻沉郁的创作心态。从开元盛世到安史之乱，他同整个时代一起遭受劫难，他与全体人民一起饱受痛苦。因此，他的诗歌创作能达到前所未有的历史深度、社会广度和人文厚度，极大地拓宽了诗歌创作的表现范围，深化了诗歌创作的社会意义，不仅有着艺术的审美功能，亦有现实的认识作用。所以，他本人被人们尊为“诗圣”，他的诗歌被人们称为“诗史”。杜甫虽然深受儒家思想的熏染影响，有着“匡时济世”的愿望，但无情的现实粉碎了他的梦幻，他没有像历史上许多儒生那样“达则兼济天下，穷则独善其身”，或变得虚无颓废，或走向归隐遁世，而是以强烈的参与意识投身于风云激荡的社会现实，以自己的诗歌创作实现了思想上、艺术上的超越，成为时代的“歌手”。

李白与杜甫的诗歌创作虽然因人生经历和审美情趣的不同而各显风采，但其内在的美学精神是一脉相承的，前者丰满豪迈，后者丰实遒劲，都是以大唐时代精神作为共同积淀的。杜甫诗歌的艺术特点，大致可分为三点：

1. 气象壮阔，沉郁激昂。杜甫的诗作大都有感而发，再加上他个人经历坎坷、感受深切、视野宏大，因而其创作的题材、内容颇为广泛，强化了诗歌的社会容量，显得气象万千。如《望岳》

一首诗描写了泰山的神奇秀丽、寥廓雄伟，“青未了”的壮观，“钟神秀”的景致，情调郁勃，最后写出“会当凌绝顶，一览众山小”，更显得高瞻远瞩，气势激昂。《登岳阳楼》则随着浩瀚苍茫的洞庭水而展开语境，“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”，气象是何等的雄浑壮观，“戎马关山北，凭轩涕泗流”，由景及情，即使在这种飘零江湖的境地中，他还关心着国家的命运，凭栏流泪，情感是多么沉郁凝重。另外如“国破山河在，城春草木深”（《春望》）、“五更鼓角声悲壮，三峡星河影动摇”（《阁夜》）等，都体现了这种大气象、大境界的美感特征。

2. 长于叙事，形象生动。杜甫长期与百姓患难与共，凭借着他敏锐的观察力和极强的概括力，长于以诗叙事，情节跌宕、细节精妙，使形象生动丰满，栩栩如生。杜诗的叙事结构能力、人物塑造能力、细节刻画能力及语言描述能力是无人能望其项背的。著名的“三吏”（《新安吏》、《石壕吏》、《潼关吏》）、“三别”（《新婚别》、《垂老别》、《无家别》）就是这方面的代表作，诗人以自己的亲身经历，通过不同的事件、场景，塑造了各种人物，再现了当时的典型环境。如《石壕吏》以精湛的构思、简洁的笔墨，描写了一个石壕吏夜捉老妇应役的故事，通篇主要以老妇与吏的对话展开，人物性格鲜明，场景氛围真实，矛盾冲突激烈，而诗人那愤慨的谴责之情则通过场面和对话自然而然地流露出来。《无家别》则通过描写一位单身汉自战场归来后，在家乡所目睹的荒芜景色及再次被抓的境遇，无情地鞭挞了统治者的残暴昏庸，强烈地表现了现实主义的批判精神。

3. 格律严谨，语言精练。杜甫的创作态度是十分认真严肃的，他自己曾说：“为人性癖耽佳句，语不惊人死不休。”他对声韵格律颇有造诣，音韵沉郁顿挫、节奏畅达激宕，格律严谨和谐，形式美异常强烈。如《旅夜书怀》中的“星垂平野阔，月涌大江流。”《白帝》中的“高江急峡雷霆斗，古木苍藤日月昏。”《咏

怀古迹五首》中的“江山故宅空文藻，云雨荒台岂梦思。”《孤雁》中的“谁怜一片影，相失万重云。”《登高》中的“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”等，都是对仗工稳、文字工致、格律规范、凝练警策的名句。

杜甫诗歌创作的主体精神是关注现实的，然而他在《饮中八仙歌》、《梦李白》、《观公孙大娘弟子舞剑器行》、《闻官军收河南河北》、《江南逢李龟年》等诗中，也洋溢着浪漫主义的气息。

五、中唐诗坛：白居易等人倡导的“新乐府运动”

中唐时期，以白居易为首，元稹、张籍、王建、李绅等为中坚的诗人群体积极倡导“新乐府”，强调“为事而作，不为文而作”（白居易《新乐府序》），从而形成了一个颇有声势的现实主义诗歌创作运动，这是对杜甫现实主义诗歌创作精神的继承与强化。“新乐府”再次显示了唐代诗人的参与意识，并形成了创作与理论两翼同时发展的势态。以张籍的《筑城词》、《征夫怨》、《野老歌》，王建的《羽林行》、《水夫谣》、《织锦曲》，元稹的《田家词》、《估客乐》、《织妇词》，白居易的《卖炭翁》、《长恨歌》、《琵琶行》等，诗人们揭露时弊、抨击暴虐、反映民怨，深刻地展示了社会生活的各个层面，使诗歌的美学内蕴得到了多元化的开拓，从而继盛唐之后，又一次掀起了一个诗歌创作的高潮，具有重要的诗歌社会学意义。

在“新乐府”诗歌运动中，以白居易为成就卓然。白居易（772–846），字乐天，晚年自号香山居士，下邽（今陕西渭南）人。他的诗歌有着鲜明的现实主义倾向，认为“文章合为时而著，歌诗合为事而作”（《旧唐书·白居易传》）。他创作的诗歌主要分为讽谕诗、感伤诗与闲适诗。讽谕诗的代表作是《卖炭翁》、《新丰折臂翁》、《缚戎人》等。《卖炭翁》通过一个老卖炭翁的悲惨遭遇，揭露了“宫市”公然掠夺的无耻暴行。全篇语言朴

实流畅，细节描叙生动。“卖炭得钱何所营，身上衣裳口中食”，告诉了人们这些炭是老翁维持生活的依托。“可怜身上衣正单，心忧炭贱愿天寒”，以反差的笔墨刻画了老翁那种矛盾的心理，然而这一切都化成了泡影，“一车炭，千余斤”，仅得了“半匹红绡一丈绫”，“系向牛头充炭直”。老翁依然挣扎在饥寒交迫的死亡线上，此诗笔力千钧，深刻地反映了老翁痛苦失望的心情，从而折射出诗人无比的愤怒与不平。感伤诗的代表作是《长恨歌》、《琵琶行》、《江南遇天宝乐叟》等。《长恨歌》、《琵琶行》在当时就广为传唱，“童子解吟长恨曲，胡儿能唱《琵琶》篇。”《琵琶行》构思严谨，情节跌宕、气氛悲郁、语言洗练、极为生动地描写了一位长安故娼因年老色衰而飘泊沦落的境遇，同时也抒发了作者自己被贬江州司马后的悲哀凄楚心态，“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识。”诗中既有“浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟”的典型环境氛围，又有“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面”的心理性格刻画，特别是对于音乐形象的描述，更是绘声绘色，“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”，“别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”。白居易的感伤诗与讽谕诗带有强烈的倾向性与理念性，而闲适诗则比较注重于抒发闲情逸志，有时也带有一些消极情绪。但由于白居易善于吸取民间歌辞的精华，因而不少闲适诗写得明丽朴实而情致浓烈，如《村夜》、《归田》、《问刘十九》等。

中唐之际的诗坛，除了白居易等人的“新乐府运动”外，其他重要的诗人如刘禹锡、孟郊、贾岛、李贺等人也以自己的美学追求与艺术个性进行着诗歌创作。如刘禹锡的豪放爽朗，孟郊的深沉谨严，贾岛的清峻秀逸，李贺的奇谲浪漫，都显示了不同的艺术特征和秉性气质，他们均有不少佳作名句为人传诵，从而使中唐诗坛名家荟萃而文采风流。

六、晚唐诗坛：李商隐、杜牧

晚唐的诗坛，从整体上说已不复盛唐、中唐的昌盛兴旺景象，这和当时强盛的唐帝国已无可奈何地走向没落有着直接的原因，藩镇割据、宦官专权、政治腐败已使社会陷入深重的危机之中。但以李商隐、杜牧为代表的晚唐诗人，在文化观念与审美意识上依然继承了李白、杜甫、白居易等人的诗歌创作精神，呈现了各自的艺术风格与美感形式。并且有不少优秀的诗歌名篇出现，从而形成了大唐之音的最后乐章。

李商隐（813–858），字义山，号玉溪生，怀州河内（今河南沁阳）人。他精于七律、七绝，特别是无题诗形式的创作，达到了极高的艺术境界，意象奇谲而笔调浪漫，内蕴深沉而语辞精约，显示了他在诗歌形式美上的创造性。如“昨夜星辰昨夜风，画楼西畔桂堂东。身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。”“来是空言去绝踪，月斜楼上五更钟。梦为远别啼难唤，书被催成墨未浓。”“相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”等，情景、场景互相映衬，从而凸显出人物的心理活动，表现手法则纵横驰骋，采用了时空交叉、意识流的技巧来充分展现诗意主旨，意象优美而含蓄，从而显得言有尽而意无穷。因此，叶燮在《原诗》中称“李商隐七绝，寄托深而措辞婉，实可空百代无其匹也。”杜牧（803–852），字牧之，京兆万年（今陕西西安）人。他诗文俱佳，才华横溢，并有自己的文学创作美学思想，他认为“凡为文以意为主，以气为辅，以辞彩章句为之兵卫。”（《答庄充书》）杜牧的诗歌创作以精悍短小、优美隽永的七绝为擅长，或咏史感怀，或写景状物，或抒情言兴，具有独特的美感内蕴与艺术形式。如“折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝，东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。”“千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”“远上寒山石径斜，白云生处有人家。停车坐看枫林晚，霜叶红于二月

花。”情韵悠扬深邃，意境朦胧婉约，色彩丰富浓郁，颇有立体的画面感。晚唐诗人还有张祜、皮日休、杜荀鹤、陆龟蒙、韦庄等人。

七、韩愈、柳宗元倡导的“古文运动”

唐代中期韩愈、柳宗元所倡导的“古文运动”，是一次颇有历史意义与美学价值的文学革命。六朝以来盛行的骈体文，浮华艳丽而空虚无聊，严重地阻碍了文学的发展。唐代一些富有文学觉悟的作家对此极为不满，陈子昂、李华、元结等人率先反对，著文扭转。至韩、柳时，他们在理论与实践上进行双向拓展，从而使“古文运动”勃发而起，彻底扭转了骈体文盛行的局面，真正从文学本体上进行了深入的变革。“古文运动”虽然打的是“复古”旗号，但其本质精神却是借古创新，以清新质朴、雄健扎实的文风来取代僵化程式、矫揉造作的骈文，使文学创作面对生活，焕发生机。

韩愈（768–824），字退之，河阳（今河南孟县）人。他主张文以载道，“愈之志在古道，又甚好其言辞”（《答陈生书》），强调“惟陈言之务去”（《答李翊书》），从内容与形式上要求革故鼎新，反映现实，词必新颖。他自己所写的《杂说》、《原道》、《原毁》、《师说》等，就实践了他的这些文学理论，笔墨酣畅而气势恢宏，义理深刻而针砭时弊，逻辑严密而行文生动。柳宗元（773–819），字子厚，河东（今山西永济）人。他的古文创作在内容题材与风格样式上比韩愈更为宽泛，从寓言、游记到传记、政论，文路广阔，才思敏捷。代表作有《黔之驴》、《永州八记》、《童区寄传》、《捕蛇者说》等，笔调精悍、意蕴深邃、描述生动，特别是寓言、游记的创作具有很高的文学成就及审美价值。韩愈、柳宗元的诗歌创作也各有特点，韩愈“以文为诗”，风骨雄劲、浑朴奇崛。柳宗元简约澄澹，气淳质厚。总之，韩、

柳的“古文运动”及他们的诗歌创作与整个中唐文学是相呼应的，反映了共同的美学理想。从而为散文在宋代的发展，并再次掀起高潮作了先行的准备。

八、唐代传奇小说的兴起

唐代传奇小说在文苑上的崛起，标志着我国古典小说进入了成熟发展期。由于唐代经济的繁荣，都市的繁华，促进了人们文化水平的普遍增长，从而为传奇小说的兴盛作了多方面的积淀。另一方面，唐代整个文化艺术系统极为发达，诗歌、散文、绘画、书法、音乐、舞蹈各显异彩，这个时期的作家有着良好的艺术素养与开阔的视野，思想活跃、感觉敏锐、观念开放，文学造诣与觉悟达到了相应的高度，从而使他们能运用小说的样式反映生活。因此，鲁迅在《中国小说史略》中指出：“小说亦如诗，至唐代而一变，虽尚不离于搜奇记逸，然叙述宛转，文辞华艳，与六朝之粗陈梗概者较，演进之迹甚明，而尤显者乃在是时则始有意为小说。”

初唐的传奇小说，还深受六朝志怪小说的影响，其艺术性、思想性还不高，数量也不多。主要有王勔的《古镜记》、张鷟的《游仙窟》、无名氏的《补江总白猿传》等。中唐的传奇小说创作十分兴盛，名家辈出，名作甚多，具有浓郁的生活气息和传奇色彩。主要有沈既济的《枕中记》、李公佐的《南柯太守传》、李朝威的《柳毅传》、白行简的《李娃传》、蒋防的《霍小玉传》、元稹的《莺莺传》等，特别是后面三部作品对后世产生了很大的影响。《李娃传》、《霍小玉传》都是爱情题材的作品。有着跌宕起伏的情节，精练流畅的语言，生动鲜明的形象，新颖独到的细节，典型真实的环境，在不同程度上抨击了传统的封建礼教与世俗的陈腐观念，都有较高的艺术性与思想性，达到了时代的审美高度。《李娃传》、《霍小玉传》中的主人公都是处于社会低层的妓女，

李娃心地善良，忠于爱情，当荥阳公子沦为乞丐时，毅然相救，并与其结为伉俪，后使公子读书中举，她也被封为汧国夫人，从而讴歌了一位封建社会下层妇女的美好心灵。霍小玉与书生李益相爱，李益做官后就将小玉抛弃而另觅新欢，小玉悲愤而死，变成厉鬼大闹李府，从而表现了她的反抗精神。以下层妇女为同情、讴歌对象，这种创作审美倾向本身，就是对封建礼教、门阀意识的挑战，是对人的价值的一种重新发现与评价。而对封建权贵李益的无情批判与嘲讽，则是对上层统治者及豪门公子的鄙视与唾弃。所以，这两篇小说所内含的美学思想是丰富的，具有积极的社会批判精神。而这种文学现象，只有在中唐这个社会氛围与思想水准上才能出现，对以后的小说戏剧产生了深远的影响。晚唐的传奇小说由于社会的动乱及佛道的影响，又出现了神怪色彩与道教气息。不少传奇小说作家创作颇丰，并编辑成专集，如牛僧孺的《玄怪录》、李复言的《续玄怪录》、薛用弱的《集异记》、张读的《宣室志》、袁郊的《甘泽谣》等，形成了一个较大的作家群体和系列作品。另外，在这个时候还出现了不少侠义小说，最著名的有袁郊的《红线传》、裴铏的《昆仑奴》、杜光庭的《虬髯客传》，开我国武侠小说风气之先。这类作品由于情节曲折起伏，场面惊险紧张而颇吸引读者，带有一定的市民文化的特征。

九、词的兴起

唐代文学的历史作用是伟大的，当它把诗歌推向一个无与伦比的辉煌期，把散文、传奇小说推向一个勃发兴盛期时，又兴起了一种新的文学样式——词，从而为词在宋代的兴起，作了越代的奠基。

词的产生，与音乐有着密切的关系，最初的词是配乐曲歌唱的，所以词的全称是“曲子词”。一个词牌就是一种曲调，清代宋翔凤在《乐府余论》中曾说：“以文写之则为词，以声度之则

为曲”。词滥觞于梁代萧衍、沈约等人的《江南弄》，至唐正式兴起，最早的词作中，相传以李白所写的《菩萨蛮》与《忆秦娥》为最优美：

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程，长亭更短亭。（《菩萨蛮》）

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。（《忆秦娥》）

这两首词的美学价值是很高的，词人艺术地把人之情与地之景互相参照，从而生动地凸显出那种悲怆凄婉、深邃旷远的意境，所以南宋黄升在《唐代诸贤绝妙词选》中称其“为百代词曲之祖”。词发展到晚唐及五代，出现了词作家群体及词专集，已经完全形成了既可配曲歌唱、又有独立文学价值的双重艺术功能。这个时期主要的词作家有“花间派”的温庭筠、韦庄、薛昭蕴、牛峤、欧阳炯、孙光宪等十八家及南唐李煜、冯延巳等人。“花间派”词人创作的主体倾向带有艳丽香软的“女性”化特征，亦有赏玩消闲的贵族化气息，如欧阳炯在为《花间集》作序时所说：“则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。”如温庭筠的《菩萨蛮》“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。”韦庄的《女冠子》“依旧桃花面，频低柳叶眉。”牛峤的《菩萨蛮》“舞裙香暖金泥凤，画梁语燕惊残梦”等，都体现了这一特点，但由于笔致优美明丽，描写细腻婉约，意蕴含蓄典雅，从而带有较强的艺术美感。

李煜（937—978），字重光。他是个昏庸的君主，但他又是位卓越的词人，词至他而得到了文学本体上的真正成熟及美学意义上的真正提高。李煜最精彩的词作是在他成为俘虏以后所写的《虞美人》及《浪淘沙》、《相见欢》等：

春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪

回首月明中。雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。（《虞美人》）

帘外雨潺潺，春意阑珊，罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。（《浪淘沙》）

无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。剪不断，理还乱，是离愁。别是一番滋味在心头。（《相见欢》）

这些词情感浓烈悲郁，笔致秀逸流畅，词境丰盈隽永，立意蕴藉深沉，特别是词人所构造的景象之美与意象之美极为生动饱满，使人沉浸在一种词化美的氛围中，从而丰富了词的美学内蕴，强化了词的艺术能量，从而为词在宋代辉煌的发展作了历史的铺垫。

第六节 戏剧

一、隋代的戏剧活动

隋代的建立，结束了南北长期分裂的局面，从而为戏剧的发展提供了社会条件。隋炀帝杨广为了炫耀国力，曾于大业二年（606）举行一次规模盛大的乐舞杂戏汇演，其形式颇像汉代的歌舞角抵演出，既有音乐舞蹈，也有杂技及优戏，当时的演出场地大约八里地，演员有二万，演出盛况空前，观众云集如潮，夜以继日地观看。据《隋书·音乐志》载："每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场，百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缯彩，

其歌舞者，多为妇人服，鸣环佩饰以花眊伎者，殆三万人。”其演出场景为：“鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂伎，诡状异形。”（《隋书·柳彧传》）像《辽东妖妇》、《代面》、《踏谣娘》等戏想必也参加了汇演。自此每年正月都举行一次，成为一种定期性的文艺汇演。隋代还融合南北及国外的音乐，定为九部乐，而九部乐最后的《礼毕》，就带有乐舞优戏的性质，内容是说晋代的太尉庾亮死后，家伎仿效其生前服饰举止来进行表演，以示纪念，其表现形式是传统的乐舞与优戏的结合。因此，隋代虽然历史短暂，但它在戏剧史上，还是发挥了一定的作用。

二、唐代的宫廷戏剧活动

唐代的戏剧，作为整个艺术系列中的一环，与传奇小说的兴起、音乐歌舞的繁荣等有着直接的关系。同时，由于当时一些皇帝的喜好及参与，也起了一定的促进作用，如唐明皇李隆基精通音律，自己亦能制曲，并选“坐部伎”三百人、宫女几百人入“梨园”教习“法曲”，称为“皇家梨园弟子”，后来人们便把从事戏剧艺术的人称为“梨园弟子”。李隆基还会打羯鼓为演出伴奏，所以人们把鼓架前称为“九龙口”。后唐庄宗李存勖，知音律能唱曲，他自取艺名为“李天下”，亲身参加过俳优演出，还扮演过卖药卜课的刘山人，他在政治上昏庸无能，但却颇热心于戏剧事业。由此可见，唐代戏剧在继承前人的基础上，又有着当代的各种艺术优势，因此其发展也势在必然。

三、唐杂戏

初唐之际的艺苑，作为一种惯性机制，还处在对于南北朝及隋代的继承上，从音乐歌舞至戏剧都是如此。但在演出的组织形式上已有变化，为日后的发展作了准备，如把《宴乐》分为“立部伎”与“坐部伎”，“立部伎”站着演出，“坐部伎”坐着演出，

从等级上讲“坐部伎”高于“立部伎”，但从艺术能量上讲“立部伎”大于“坐部伎”，“坐部伎”主要演奏乐曲，而“立部伎”则要表演乐舞杂戏，与汉代的“角抵戏”有着艺术上的渊源。诗人白居易在咏立部伎的诗中就写道：“坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏”。唐代的杂戏，在演出形式上与歌舞依然有着密切的关系，显示了我国戏剧美学观念上的包容性及艺术形式上的综合性。同时，唐代的歌舞又特别兴盛，这为杂戏的演出提供了艺术上的便利。杜佑在《通典》中载：“歌舞戏，有《大面》，《拨头》、《踏谣娘》、《窟垒子》等戏。”如唐代天宝年间诗人常非月在《咏谈容娘》一首诗中，就描写了《踏谣娘》当时在大街上演出的热闹场面：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人簇看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜”。从中可见当时的杂戏演出已具相当规模及相应的艺术水准，既有戏剧动作、载歌载舞，又有台词对白，因而颇吸引观众。从中也反映了唐代《踏谣娘》的演出比南北朝时此剧的演出，无论从演出形式、演员阵容，还是从表演水平上来看，都有了明显的提高。

唐代的杂戏，除了上演传统的《踏谣娘》、《大面》、《钵头》外，还有当时创作的《旱税》、《刘辟责买》、《麦秀两歧》等。这些戏具有强烈的现实主义精神，揭露了当时统治者对百姓的暴虐行径，如《旱税》反映的内容是贞元二十年（804），关中地区遇到了大旱，农民颗粒无收，民不聊生。但京兆尹李实依然残暴地实行抽税，农民被逼得只好拆掉自己住的房屋，变卖砖瓦木材，同时还收起未成熟的麦苗出卖，一起偿还税款，优人成辅端愤慨万分，毅然在皇帝面前演出了《旱税》，以揭露京兆尹李实的倒行逆施。因触怒了李实与皇帝，成辅端被杀害了。这些戏的表现形式还是与歌舞相结合，如《旱税》一戏中就有大量的歌曲，如“秦地城池二百年，何期如此贱田园，一顷麦苗五硕米，三间堂屋二千钱”，就唱出了农民割麦拆屋被迫交纳税银的愤怒。

因此，从最初的《优孟衣冠》到唐代的《旱税》等戏，中国戏剧的美学精神还是反映现实、干预生活、揭露时弊的。

四、唐“参军戏”

唐代还有一种戏剧表演形式，即是“参军戏”。关于参军戏的起源众说不一，而这种分歧主要是依据不同的历史记载而来的。《太平御览》中引《赵书》说：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以入议宥之。后每大会，使俳优著介帻，黄绢单衣。优问：‘汝何官，在我辈中？’曰：‘我本馆陶令。’抖擞单衣曰：‘正坐取是，故入汝辈中。’以为笑乐。”即是西晋五胡十六国后赵石勒时，一名叫周延的参军因贪污了几百匹官绢而入狱。后被赦免。每逢有宴会时，他就与一俳优合演，通过对白说出自己贪污之事。因他的官职是参军，所以称“参军戏”。另一记载是《乐府杂录》“俳优”中说：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军，始自后汉馆陶令石耽，耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放，后为参军。误也——开元中有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄，是以陆鸿渐撰词云‘韶州参军’，盖由此也。”即是参军戏源于汉和帝时的馆陶令石耽，因他犯有贪污罪而将惩罚，但和帝爱惜其才，命他每逢宴会时，身穿白夹衣让俳优戏弄，但他并没有封为参军。而真正创参军戏的是唐明皇时的俳优李仙鹤，因他精于这类题材的表演而得唐明皇赏识，封为“同正参军”，所以“参军戏”名称由此而来。这几种观点尽管时间、对象各有不同，但有两点是一致的，即“参军戏”最初的内容都是讽谕贪污之弊，表演形式则是由参军、苍鹘两个俳优，互作滑稽诙谐的问答及动作以展示表演，这与战国时的“优孟衣冠”有相似之处，因而奠定了其戏剧艺术的要素。由此看来，参军戏起源较早，但到唐代有了较大的发展，艺术表演趋于完善，产生了较大的社会

影响，有些俳优因擅长此戏而授以官位，李仙鹤即是一列。唐代的一些诗人也在诗中加以描写，如李商隐在《骄儿诗》中写道："忽复学参军，按声唤苍鹘"。薛能诗中也写道："此日扬花初似雪，女儿弦管弄参军。"可见唐代参军戏演出的活跃，连儿童也学参军戏中的角色，女性也参加了表演，赵磷在《因话录》中也说"肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩。"

唐代的参军戏，不仅有一定的故事情节，而且配有歌唱、乐器伴奏，与当时的《踏谣娘》等杂戏的演出呈交流互补状，各自丰富着自己的艺术内容与形式，从而得到了共同的提高。范摅在《云溪友议》中曾记载诗人、传奇小说作家元稹在浙东时，俳优周季南、季崇及其妻刘采春从滩甸来演出《陆参军》，歌声响亮穿云，元稹看后《赠刘采春》诗曰："新妆巧样画双蛾，谩里常州透额罗。正面偷匀光滑笏，缓行轻踏破纹波。言辞雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。"在元稹的描写中可见他们当时演出的艺术水平是很高的，从"新妆巧样"的面容化妆到"缓行轻踏"的演技；从台词对白的"言辞雅措"到动作精湛的"举止低回"，而最感动人的戏剧高潮是唱"望夫歌"。化妆、服饰、台词、动作、歌唱、效果，从整体上显示了唐代参军戏的美学风采，这种戏剧艺术现象的出现并不奇怪，它是和唐代艺术的整体繁荣相称的。然而，值得指出的是参军戏擅长于故事情节的演出，台词对白、动作表演占很大的比重，在此基础上再配以乐舞伴奏，这就更强化、发展了其戏剧本体性要素，无论这种戏剧美学追求是有意识的，还是无意识的，但都真正从艺术上提高了戏剧的构造机制，其后的宋、元杂剧，正是在"参军戏"与《踏谣娘》型演出基础上形成的。

五、《樊哙排君难》的艺术特征及其影响

唐代末年所出现的《樊哙排君难》，标志着唐代戏剧所达到

的高度成就。该剧创作的缘由是：唐昭宗李晔被宦官刘季述所害而遭幽禁，盐州雄毅军使孙德昭起兵杀了刘季述，使李晔复位。李晔为了感激孙德昭相救相助之恩，命艺人编出此剧表彰孙德昭等人。《樊哙排君难》以楚汉战争中鸿门宴为题材，据《史记》所载：当时项庄舞剑，意在杀死刘邦，谋臣张良将此事告诉了樊哙，樊哙为了救出刘邦，不顾个人安危，带剑持盾冲进军门，撞倒卫士，直至宴庆会上怒目而视项羽，并与其论理。刘邦乘机离开宴席，终于脱离了险境。整个过程本身就富有戏剧魅力，所以从该戏的情节结构及表演形式来看，很可能基本相似，不仅有歌舞“项庄舞剑”，有对白台词“樊哙与项羽论理”，且有大幅度的戏剧动作“撞倒卫士”，同时可见该戏情节跌宕起伏，颇为惊险紧张，人物较多，有项羽、项庄、范增、刘邦、张良、樊哙，而且通过戏剧冲突各现其性格，如项羽的豪爽、范增的狡黠、刘邦的从容、张良的机敏、樊哙的勇猛。从而可见《樊哙排君难》是在“参军戏”及《踏谣娘》型演出基础上发展而成，其艺术样式与后世的宋、元杂剧已很接近，或者可以讲已具宋、元杂剧的雏形了。所以，《樊哙排君难》在中国戏剧史上有着重要的承先启后作用，是唐代戏剧文化的典型代表。

第七节 音乐

一、隋代的“九部乐”

隋代建立初期，隋文帝杨坚就下诏修订雅乐，兼收并蓄了

南北朝的音乐遗风，其中既有汉民族的音乐，也有外来民族的音乐，在此基础上制定为九部乐：《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，从而使我国的乐部系统化与规范化，使音乐艺术从整体上得到了较大的提高。九部乐作为一种声乐程式，除了乐曲外，还兼有舞蹈、杂技、百戏的表演，从而带有一定的综合性。因此，九部乐代表了隋代音乐文化的总体水平。另外，隋代还产生了来自民间的曲子，这是一种民间音乐的新形式，是和乐府相和歌有着艺术上的内在联系，其表现形式较为清新自然，带有浓郁的生活气息，“声诗间为长短句”（张炎《词源》），杂用胡夷里巷之曲，从而为唐代曲子的兴起开了先河，王灼在《碧鸡漫志》中说“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。”因曲子来自民间，所以称为“俗乐”。

二、唐代的雅乐与大曲

唐代的音乐在经济发达、国势强盛的社会条件下，在文化开放、艺术繁荣的时代氛围中，其兴旺之势、辉煌之态、多彩之姿是历史的必然。从雅乐、曲子、歌舞到器乐演奏、声律技巧、音乐理论等都得到了很大的发展与提高，成为我国音乐艺术发展史上的又一个高峰。

从唐代音乐的美学风采来看，与整个“盛唐精神”是同构参照的，展现了那种丰丽华赡、气势雄浑的艺术特征。而这一点在雅乐中反映得较为充分。雅乐是宫廷中用于宴庆的音乐，所以又称为“燕乐”。唐代初期的雅乐依然沿袭隋朝的九部乐，唐太宗李世民贞观十六年（642）时，增加一部《高昌》，共为十部，基本上是按照不同民族及国家的音乐特点来划分种类，组成声乐系列的。唐代十部乐的顺序是：《燕乐》、《清商》、《西凉》、《扶南》、《高丽》、《龟兹》、《安国》、《疏勒》、《康国》、

《高昌》，其中如《扶南》（今柬埔寨）、《高丽》（今朝鲜）、《安国》（今中亚布哈拉）等系外来音乐。唐玄宗时将十部乐的表演程式分为立部伎和坐部伎，即《新唐书·音乐志》所说："堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎"。立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐八部，坐部伎有燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、小破阵乐六部，其中宴乐中还包含了景云乐、庆善乐、破阵乐、承天乐。雅乐到了分为立部伎和坐部伎时，标志着唐代音乐对本民族、少数民族及外国音乐达到了艺术上真正的变汇通融，更符合音乐艺术的本体要求，显示了盛唐之音的博大内蕴和汇合势态，从而促进了唐代大曲的兴盛，大曲代表了雅乐的最高成就。盛唐之际主要的大曲有《破阵乐》、《庆善乐》、《景云乐》等，如《破阵乐》乐曲高亢雄浑、气势激越昂扬，讴歌了唐太宗铁马金戈、转战南北、创建大唐帝国的丰功伟绩，显示了唐代那种雄壮豪迈的美学风尚，是和整个唐代艺术审美追求相呼应的。大曲的构成有"散序"（无拍的散序、器乐独奏、合奏等）、"歌"（慢板的排遍，以歌唱为主）、"破"（以舞蹈为主，这一部分变化最多，有入破、虚催、衮遍等）三大部分，从而集奏乐、歌唱、舞蹈为一体，可见其演出时的规模盛大、气度恢宏、效果强烈，典型地反映了盛唐之音。因此，大曲在盛唐之际的创作达到了高潮，题材也有所开拓，代表作有《霓裳羽衣曲》、《玉树后庭花》、《破阵乐》、《雨霖铃》、《胡腾》、《柘枝》、《伊州》、《何满子》、《剑器》等。可惜的是，这些唐大曲没有乐谱传世，其中只有《破阵乐》在武则天时期，被日本遣唐使粟田真人将该曲带到日本，现存有这首乐曲的九种遗谱。

三、绮丽多姿的唐舞

与音乐的发展互为作用，同时也是雅乐一个重要组成部分的

唐代舞蹈，也展示了极为辉煌的风貌，如初唐著名的三大舞《七德舞》、《九功舞》、《上元舞》，舞姿优美生动，节奏跌宕多变，形式美感中充满了豪迈雄健的审美情趣。而唐玄宗李隆基创作的《霓裳羽衣曲》虽然是大曲，但却是以歌舞表演的形式出现的，其舞姿旖旎婀娜、婉约多姿，白居易在《霓裳羽衣歌和微之》中写道：“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊”，“烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情”。当舞到急促的“入破”（快板）时，“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮”，可见节奏的快速，旋律的激荡，其难度是很大的。相传杨贵妃最擅长此舞，而且是首演者，其后才成为保留舞蹈节目，久演不衰。另外如民间舞蹈家公孙大娘的《剑器》舞也是唐舞的代表作，舞姿刚健英武而飘逸洒脱，时而如腾空蛟龙，时而如春燕拂柳。她的弟子李十二娘的表演，也深得她的神韵。大诗人杜甫为此写下了著名的《观公孙大娘弟子舞剑器行》“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”。相传当时的书法家张旭在观看公孙大娘的舞蹈时，从那刚柔相济、激越矫健的舞姿中悟得草书笔法，因而书艺大进，从中可见公孙大娘舞技的精湛超群。唐代舞蹈根据表演的风格，可分为“健舞”与“软舞”两大类，健舞有《棱大》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》等；软舞有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《团圆旋》等，而《霓裳羽衣曲》舞大概也可归入软舞的。虽然健舞以雄浑刚健为主，软舞以柔美秀逸为主，但实际上两者大都是互为贯通的，只是侧重不同而已。由此反映了唐代舞蹈所达到的高度成就，即完善了舞蹈的表演形式，丰富了舞蹈的动作语汇，强化了舞蹈的节奏旋律，从而拓展了舞蹈的美学内蕴。值得一提的是在唐代还流行着一种百姓自娱自乐的群舞，即为著名的《踏歌》。上至宫廷，下至民间，每逢佳日节庆，都大规模地举行，人们牵手连袖，踏歌而舞，盛况空前。刘禹锡在《踏歌行》中曾写道：“春江日出大堤平，堤

上女郎连袂行”，“新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。”张祜亦在《正月十五夜灯》中云：“三百内人连袖舞，一时天上著词声。”可谓是欢快畅朗，声振天地，展现了大唐的开放气象。

四、唐代的音乐组织机构

唐代音乐歌舞活动的蓬勃开展，需要相应的音乐组织机构。在初唐，这种音乐机构就是太常寺、大乐署及教坊，主要是教习音乐歌舞及倡优，但当时规模还不大。唐玄宗于开元二年（714），按照音乐歌舞的性质改组了大乐署，分为四个教坊和三个梨园，并各有不同的艺术分工。如设在长安的两个教坊分为左教坊与右教坊，据崔令钦《教坊记》载“左多善舞，右多善歌”。三个梨园分别为表演大曲、试演大曲、演奏民乐。梨园表演的大曲，其形式可能要更为典雅、严谨些，所以又称为“法曲”。当时整个音乐机构中的人数达万名以上，这种规模的确是空前的。唐代音乐机构的完善，分工的明确，虽然是为了适应统治阶级享受的需要，但在客观上也促进了音乐艺术的发展，首先从艺术组织上提供了保证。所以，唐代出现了音乐艺术家群体，他们各有所长，如歌唱家有许和子、李龟年、何满子等，琵琶演奏家有段善本、康昆仑、曹妙达等，筝演奏家有李青青，笛子演奏家有李謩，箜篌演奏家有张野狐、张小子，作曲家有白明达，舞蹈编导有李可及等，可谓是人才辈出。这些音乐家中有的还兼及它艺，如何满子亦会作曲，张野狐、李可及亦善弄参军戏等。从文艺人才学的角度来看，一个朝代拥有如此壮观的音乐家群体，那么这个群体所发挥的势能，必将对整个时代的音乐起着搞活、推进、繁荣的作用，从而反映了一个历史时期音乐文化丰富多彩、瑰丽多姿的渊源。唯其如此，诗人杜甫写出了那首情致深切的《江南逢李龟年》“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。”以生动的笔触描写了一代歌唱家李龟年当年的艺术风采及晚年的落魄境遇。

五、曲子词的兴起与“敦煌曲子”

作为与宫廷雅乐相对应的民间俗乐——曲子，在唐代达到了极盛期，这是和唐代（特别是盛唐）城市文化的兴起有着密切的关系。曲子在隋代时大都流行乡间村野，至初唐、盛唐时在乡间也很活跃，成为农民们在劳动、休息时的重要娱乐活动。如月下踏歌、插秧联歌等，带有淳朴清新的乡村风韵。由于曲子形式活泼、句子长短组合、节奏流畅自然，易记易唱，有着较强的艺术表现力，因而逐渐由农村传入城市。盛唐之际，城市商贾云集、市民剧增，从而使曲子成为城市文化的一个重要组成部分。曲子也因生存环境的变化，而出现了新的趋势，创作题材更为广泛，表现形式更为多样，带有市民艺术审美的特点，不少诗人加入了曲子词的创作行列，一些颇有音乐素养的歌伎，长于配器演奏的乐工也参与了演出，从而使曲子的艺术性得到了明显的提高，由民间市井进入了宫廷贵族圈子。同时，一些传统的曲子也得到了改造，更符合音乐本体性要求，宋王灼在《碧鸡漫志》中写道：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。”白居易在《杨柳枝》诗中也曾写道：“古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》”。

据崔令钦在《教坊记》中所载，曲子的词牌已有《风归云》、《天仙子》、《竹枝子》、《洞仙歌》、《破阵子》、《浣溪沙》、《柳青娘》等。而1900年在敦煌莫高窟藏经洞所发现的“敦煌曲子”，为研究唐代曲子提供了艺术上的原始凭证。敦煌曲子的词牌也颇为丰富，有《望江南》、《菩萨蛮》、《倾杯乐》、《西江月》、《抛球乐》、《定风波》、《南歌子》、《鹊踏枝》等（可参见《敦煌曲子词集》）。敦煌曲子风格朴素，语言晓畅，节奏明朗，保持了民间审美情趣，反映了较广泛的社会生活面，“有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望”（《敦煌曲子词集叙录》），亦有深沉真挚的爱情抒发，反抗吐蕃压迫的愤怒呐喊等。如《菩萨蛮》：“枕前发尽千般愿，

要休且待青山烂。水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯”，强烈地表现了青年男女间企求爱情地久天长的美好愿望。《定风波》：“攻书学剑能几何，争如沙塞骋偻罗”，“四塞忽闻狼烟起，问儒士，谁人敢去定风波”，气势雄浑地表达了壮士志在沙场、杀敌卫国的豪情。《抛球乐》：“珠泪纷纷湿绮罗，少年公子负恩多”，真实地反映了一位被遗弃女子悲愤痛苦的心情。通过敦煌曲子，可以使人看到曲子在唐代社会的盛行。

曲子的演唱形式，既有单遍的只曲，如《望江南》、《菩萨蛮》，也有多遍的套曲，如《长相思》、《苏幕遮》等。有的曲子还是载歌载舞的，如《南歌子》、《浣溪沙》等。因此，曲子至唐代从演唱、曲谱、歌词到配舞、伴奏等，都得到了系统化的改造与完善，因而显示出了勃发的艺术生命力，激发了不少诗人的创作热情，如白居易、刘禹锡、张志和、温庭筠、韦庄、李煜、冯延巳等，从而直接导致了词的兴起，这是音乐与文学联姻的艺术成果，由此而奠定了曲子在我国文化艺术史上特殊的美学地位。

六、宗教的“俗讲”

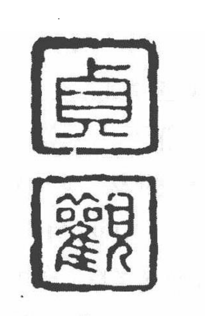
唐代的佛教颇为兴盛，当时的佛教寺院为了宣传佛经教义，采用了“俗讲”的方法，即以讲故事及说唱的形式来吸引听众，用文艺表演的手段作为宣传佛教的媒介，这就是所谓的“唱导”和“转读”，从而形成了俗讲音乐的重要组成部分。俗讲的要求是严格的：“转读之为懿，贵在声文两得”（《高僧传》），注重形式与内容、曲谱与歌词的完美协调，只有这样才能达到俗讲的目的。俗讲的本子称为“变文”，转换旧形名“变”。从敦煌发现的变文来看，内容主要是宗教性质的，如《维摩诘经变文》、《地狱变文》、《降魔变文》等。也有民间故事变文，如《伍子胥变文》、《孟姜女变文》、《李陵变文》、《张议潮变文》、《董

永变文》等，由于俗讲富有故事情节性，说唱表演生动，因而很受群众的欢迎，从而也反过来促进了俗讲的民间化。尽管俗讲由宗教化趋于民间化，是对题材、内容的开拓，但却遭到了统治者的反对。如有一位著名的俗讲僧文溆因讲“民间变文”而受迫害。另外，唐代佛教寺院除了表演俗讲外，还设立了戏场，表演参军戏及杂剧、杂技等。唐代佛教寺院变文与说唱的兴盛，实质上是城市文化的重要一翼，它适应了市民文化消费的需要。虽然变文与说唱是以宗教的形式出现的，然而它作为一项群众性的文艺活动，其娱乐性还是大于宗教性、消遣性重于功利性的，甚至连皇家公主也成为其忠实观众。因此，变文与说唱在社会学的意义上，体现了唐代音乐文化的发达程度，开后代庙会文化的先河。

七、唐代器乐演奏的发展

唐代的器乐演奏也获得了极大的发展，与雅乐相适应的是配器的系列化与演奏的规范化，单独的乐器演奏以琵琶成就为最高，唐代的琵琶已不同于汉代的琵琶，这是由西域传来的胡琵琶，其精湛的演技在白居易所写的名作《琵琶行》中有着生动的体现，而敦煌石窟唐代经变图中的反弹琵琶伎、怀抱琵琶伎的姿势，又是何等的优美娴熟。在乐律及音阶上亦有新的发展，犯调与移调的运用增强了乐曲的表现能力。隋唐音乐舞蹈的繁荣，使器乐更趋丰富多彩，唐段安节《乐府杂录》载唐代的乐器达到300种之多。器乐的演奏也更为分工精细而组合完善，在九部乐、十部乐中乐队的乐器搭配已分为吹乐器18种，弦乐器15种，打击乐器21种。在音乐理论方面，诗人兼音乐家白居易提出了“乐者本于声，声者发于情，情者系于政”（《策林·六十四》）之说，强调了音乐与情感、生活、政治的关系，其音乐美学观点还是现实主义的。

第八节 篆刻



贞观



图6-20 端居室

任何艺术的历史继承，往往有这样几种形态：一种是消极的惯性继承；一种是积极的创造性继承；一种是既有消极的惯性继承，又有积极的创造性继承。而唐代的篆刻艺术正是第三种类型，从而产生了比较复杂的艺术现象。

秦汉时代的篆刻印章，无疑是我国篆刻艺术史上的鼎盛期。但秦汉时代的篆刻印章大都是实用品，它的艺术性是以实用性为载体的。尽管这并不影响秦汉印的美学价值及在印学史上的崇高地位，但毕竟还是遗留下了一个问题，即如何使实用性的篆刻印章发展为艺术性的篆刻印章，从而真正完善篆刻印章的艺术机制和本体效应，这也是篆刻印章发展的必然要求。而这个任务由唐代来实现完成了，即篆刻印章由实用品范畴进入了艺术品的范畴。唐太宗李世民作为一位颇有艺术素养的帝王，十分喜好书画，因此命人镌刻了联珠印“贞观”，钤盖在一些书画作品上以作赏玩，从而开篆刻艺术印章风气之先。另外，丞相李泌，也以自己的书斋名“端居室”（图6-20）入印，印文凝重古朴，线条丰润端庄，颇得汉印之神韵。然而，从唐太宗李世民的“贞观”印到唐丞相李泌的“端居室”印，这种艺术现象出现的本身是富有开创性的，它突破了秦汉印章大多是刻姓名、官职等实用的内容，而以真正意义上的艺术性的“闲语”为内容，由此而开出篆刻印章的一大系列“闲章”，此源一开，日后蔚为大观。由于印章内容的改变，从而使印章的性质也随之改变，即由实用的凭信之物成为艺术的欣赏之物，使印学文化得到了整体性的提高。“贞观”联珠印出现在唐太宗贞观之治时期，似乎是盛唐之音的象征，显示了整个盛唐艺术的兴旺昌盛，也正是在这个文化背景上，促成了篆刻实用印章向艺术印章的转变，这为篆刻印章在明清之际的再度振兴

作了历史的先行准备。这也就是唐代篆刻印章艺术对前代积极而创造性继承的显示。

一、篆法的乖讹化：九叠篆

唐代的实用印章，却消极地继承了魏晋六朝及隋代那种紊乱乖讹的印风，采用简单机械的布排方法，即将印章文字曲屈叠绕，任意弯转，以求排满塞足印面。而汉印那种以线条的疏密纵横来布排印面之风，荡然无存。由于当时对屈曲造作的篆文之喜好，九叠篆在隋唐官印中颇为盛行，从而严重地败坏了秦汉以来篆刻艺术的优良传统，使印章脱离了艺术化的表现途径，并一直影响到历代官印的刻制，从而使篆刻艺术出现了分野，一种是艺术化的本体性发展，一种是非艺术化的乖讹化发展。从王权意识与权贵心理来看，九叠文在印面上线条弯曲填满，似乎是气象森严，那一叠叠一层层的笔画，显示了等级性与威严性，好似在向人们展示一种至高无上的权利。因此，官方将九叠文称为“上方大篆”。可见在对九叠文的态度中，积淀着强烈的王权意识，并以这种权贵化来取代艺术化。所以，沙孟海在《印学概论》中指出：“九叠文不尽九叠，如勾当公事印用七叠，受差委吏印仅六叠，都统之印，万户之印，乃有十叠，又如行军都统之印等，则叠数不等，名曰九叠者，以九为数之终，言其多也。”也就是说在叠的数目中，显示了一种等级差别及尊卑感，并非单一为了字数笔画的多少而增加叠数。

然而在隋唐官印中，也有一种篆势圆转和顺，章法秀丽细腻的印章，这类印章中偶然也有一些带有艺术气息的印章，运笔婉约多姿，章法疏朗畅达，如“天门军之印”、“观阳县印”等，笔画线条圆转柔和，有一定的笔情墨趣，其后的宋元朱文印似乎从中吸取了养料。但从整体上来看，这类篆刻印章气势较弱，线条缺乏遒劲持重之气，章法也没有达到严谨和谐而变化自如的境地。

二、民间印章

然而此时我们将视野投向民间印章时，就可以看到有些私印镌刻得还是富有质朴自然之气的，尽管这些私印有的是以隶书入印，有的是以楷书入印，但章法生动，疏密相称，具有种不事造作，自然清新之气，如“右策宁州留后朱记”一印，运用隶书入印，线条根据印章长形之款式左右舒展，疏密交错，特别是笔画镌刻很有秀逸之感，起承转合气息自如，从而为多种书体入印作了艺术上的有益探索。

第九节 工艺

一、隋代的瓷器工艺

隋代的工艺美术虽然也有一定的发展，如白瓷的烧造比以前有了相应的提高，造型款式也比较优美生动。如隋代的《鸡头龙柄白瓷壶》，构思巧妙，以翘起的鸡头作流口，卷曲的龙体为手柄，整个器形上面纤细，下面圆浑，比例匀称。另外据史籍记载，何稠还创造出了色泽明丽的“绿瓷”。但由于隋代的历史十分短促，因此，在整个工艺美术发展史上，它仅是一个过渡性的阶段。

二、唐代工艺美术发展综述

唐代的工艺美术以强大的国力、昌盛的经济、繁华的都市、发达的文化与大匠的参与为背景，因此进入了全盛期，取得了辉煌的成就，产生了国际性的影响，开出了举世闻名的“丝绸之路”。

整个工艺美术的审美时尚，如唐三彩那种丰赡富丽的色彩，唐铜镜那种丰满圆浑的造型，唐丝织那种丰韵华贵的质地等与整个唐代艺术的审美风貌还是相一致的，也就是说只有在强盛的时代氛围中，才能孕育出如此的工艺美学追求。唐代的统治者重视手工业的管理，设立了少府监、将作监、军器监和都水监四个手工业机构，集中了民间的能工巧匠，由于人才的优势及设备的精良，所以制作出了不少精品。另外，由于城市经济的发展，手工业作坊的分工日趋完善，特别是盛唐之际，城市的手工业作坊规模甚大，各类工艺制品繁多，从而有力地促使了工艺美术的发展。同时，由于唐代实行开放的对外政策，因此中外文化艺术交流频繁，这也使唐代的工艺美术呈现了中西交融的新气象。

三、丝织工艺

唐代的丝织工艺发展迅速，遍及全国，并形成了各地特色，如定州的两窠绫、独窠绫，幽州的范阳绫，扬州的客袍锦、被锦，兖州的镜花绫，越州的交绫、十样花绫等，这些丝织品分别根据不同的织造工艺或不同的色彩纹样命名，质地精美细腻，色彩鲜艳瑰美，效果富丽堂皇。特别是绫锦利用不同的提花变化而织造出生动的花纹，显得华丽名贵、工艺精湛。唐代的丝织品除了在织造过程中形成花纹色彩外，还采用了染色印花、加描彩画、彩色刺绣等装饰美化的方法。如新疆吐鲁番出土的“烟色底狩猎印花绢”，就是采用染色印花法，构图完整，画面内容丰富，一匹奔驰的骏马四足凌空，马上的猎手正回身拉弓射虎，而虎正张牙舞爪地向猎人扑去，颇为惊险。画面的上方有飞翔的小鸟，下方有一匹猎狗正在追逐一只野兔，从而可见唐代染色印花技艺的精湛性。唐代丝织的图案除了这类绘画图案以外，大都是纹饰的，手法多变，风格瑰丽。动物类的纹饰图案有鸟兽，如天马、对凤、孔雀、盘龙、麒麟等，植物纹饰图案有花卉、卷草、枝叶及佛教装饰图案宝相花、莲花等，大

都采用便化、连续的方法，因此色彩缤纷、耀眼夺目，图案和谐严谨、新颖别致，如红底花鸟纹锦就反映了这种艺术特征。所以，唐锦纹饰图案在我国装饰艺术发展中，占有重要的地位。

四、陶瓷工艺及唐三彩

《陶录》载：“陶至唐而盛，始有窑名。”可见唐代的陶瓷工艺取得了历史性的发展，并形成了区域性的艺术特色，因此出现了瓷器“至唐而始有窑名”的工艺新趋势。窑的冠名，在中国陶瓷艺术发展史上是具有里程碑的意义。这不仅形成了名窑的创作机制及审美取向，而且构成了名窑的谱系及传承。其中以浙江绍兴东部一带的越窑及河北邢台一带的邢窑为代表。越窑以烧制青瓷著称，越窑的青瓷工艺历史悠久、技艺精湛考究、釉色温莹滋润、明丽鲜亮，器壁细腻匀薄、质地坚硬，叩之音响清脆，在当时被尊为“诸窑之冠”。不少诗人曾写诗赞美，如“巧剜明月染春水，轻旋薄冰盛绿云。古镜破苔当席上，嫩荷涵露别江濆。”（徐夤）“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。”（陆龟蒙）越窑青瓷在晚唐、五代时期就成为珍贵的工艺品，特别是前越时期精美的“秘色窑”青瓷禁止在民间使用，成为皇家用品。由于唐代对外开放，青瓷还远销日本、印度、埃及等地。越窑青瓷，历代出土颇多，品种丰富，如越窑“青瓷莲花碗及托”，造型别致，托似一片卷边的莲叶，碗似一朵盛开的莲花，釉色晶莹秀丽，质感纤巧坚致，达到了极高的工艺水平。越窑青瓷的装饰手法除了采用雕塑造型外，大都采用纹样装饰，构图优美、线条流畅、有花卉类的莲花、荷叶、宝相花、牡丹花、卷草，有动物类的蝴蝶、飞鸟、龙、狮、凤、鹤、鸳鸯等。邢窑以烧白瓷著称，作为一种新兴的工艺，白瓷在唐代十分盛行，《国史补》云：“天下无贵贱通用之。”邢窑烧的白瓷胎骨比青瓷要厚些，瓷质坚硬，因而比较坚固，釉色白皙泽润，造型装饰也很简洁大方。特别是器底被称为“玉璧底”，有如璧形的宽圆圈。

唐代的唐三彩，是一种低温多彩的铅釉陶器，由于制作工艺考究，从而成为驰名于世的工艺品。唐三彩的釉色以黄、绿、白三色为主，其三色的调配和谐而美丽，再加上釉彩的光亮色泽，因而显得色彩浓郁瑰美，十分富丽堂皇。唐三彩中人物、鸟兽、骆驼等雕塑用品，色彩斑斓瑰丽，造型丰满圆浑，形象生动自然，因而将艺术性与工艺性糅为一体，展现了唐代雕塑艺术与工艺美术的高度成就。唐三彩中的骆驼体形雄健，颇有动感力度，如西安鲜于庭诲墓出土的唐三彩《骆驼载乐俑》（图6–21），造型丰实，四足矫健，驼首昂天，驼峰上几位乐手正在弹奏演唱，气氛欢快热烈，人物表情逼真而传神。唐三彩不仅是用于墓葬的明器，而且是被作为生活器皿乃至艺术品远销海外，在日本、朝鲜、印尼、埃及、意大利等都有唐三彩的器物及碎片。


图6–21 唐三彩骆驼载乐俑

五、金属工艺

唐代的金属工艺也趋于华贵精细，特别是金银錾花工艺得到了很大的发展，所制的金银饰品及日用器皿，光泽耀眼、色彩绚丽、纹饰精美，达到了我国金属工艺发展史上的极盛期。唐代的铜镜比魏晋南北朝时代的铜镜更为精良精致，器形款式多变，铸造技术先进，镜面平整光亮，其背面的纹饰采用了浮雕方法，效果逼真立体。唐代铜镜的纹饰图案有云龙纹、天马葡萄纹、狩猎纹、宝相花纹、打马球纹等，画面丰富生动，线条流畅优美，如“双鸾衔绶纹”，为双鸾欢舞，嘴衔绶带，寓意长寿吉祥。《山海经》载：“其状如翟而五采文，名曰鸾鸟，见则天下安宁。”特别是有的铜镜采用了金银平脱的装饰法，显得更为富丽豪华，有的采用了螺甸装饰法，如河南洛阳唐墓出土的“人物花鸟螺甸镜”，构图完整，效果强烈，树下有两人操琴，旁有鸟、鹤飞舞，富有装饰美感。另外，唐代的漆工艺无论在制造技艺还是在装饰手法上，也都有很大的拓展，与金银、镶嵌等工艺相结合，出现了综合趋势，是与整个唐代那种丰腴华美、典雅优裕的审美风尚相观照的结果。

第七章
宋元艺术

两宋的文化艺术生态是在既十分动乱、又相对松弛，既十分压抑、又相对兴盛这样一个矛盾的时代氛围中形成的。而这种矛盾的时代氛围，反而为两宋的艺术家群体提供了一个广泛的驰骋领域，使他们的艺术感觉相当敏锐而独特，使他们的审美感悟相当细腻而高迈，使他们的创作感受相当睿智而雅致。

从北宋时期那种全景式的山水到南宋时期局部的“残山剩水”，书法从苏轼的淳逸华润、黄庭坚的跌宕多姿到米芾的潇洒酣畅，文学从柳永诗的艳丽缠绵到东坡词的豪迈奔放、稼轩词的慷慨激昂，瓷器从汝窑的明丽高贵、钧窑的秾艳瑰美到建窑斑纹的奇谲等，都体现了这一美学特征。

宋代的疆域、国力是不能和强盛雄威的汉、唐相比，但是由汉、唐所积淀的文化艺术，至宋代却结出了丰硕的果实。从而使宋代在绘画、文学、戏剧等方面取得了可与前代媲美的成就。而且似乎更注重从文化艺术本体上来开拓，达到新的审美境界，它虽不像汉代那样雄浑威猛，唐代那样丰丽豪壮，而是时而深沉缠绵、旖旎多姿，时而慷慨悲歌、豪放激越，折射出艺术家们丰富而复杂的心理感受。这似乎是一个真正为艺术而艺术的时代。而宋元杂剧所迸发出的强烈的参与意识与抗争精神，无疑是展示了那个时代最先进的美学觉悟，艺术的社会功能终由瓦舍勾栏中的编剧伶工们来承担，这是一种很值得研究的戏剧文化现象。

第一节 概说

公元 960 年，柴周的中央禁军统帅赵匡胤发动了历史上著名的“陈桥兵变”，迫使周恭帝禅位，从而建立了北宋。其后，北宋通过征战结束了五代十国割据纷争的局面，使中国又归于统一。

北宋建立后，宋太祖赵匡胤吸取了唐代后期藩镇割据、宦官专政、朋党之争的教训，加强了中央集权建设，把军权、财权、司法权都收归中央，集于最高统治者皇帝一身。“本朝鉴五代藩镇之弊，遂尽夺藩镇之权，兵也收了，财也收了，赏罚刑政一切收了，州郡遂日就困弱。”（朱熹《朱子语类》）在恢复经济、发展生产上，北宋也采取了一些改革措施，废除了不少苛捐杂税，奖励耕植，从而使农业生产迅速地兴盛起来。农业经济的繁荣必然会促使城市经济的振兴及对外贸易的活跃。北宋的城市工商业十分发达，大中小商人云集，手工业者众多，商铺林立，酒楼热闹。北宋的汴梁，当时人口就达百万以上，各种行会就有一百多个，孟元老写的《东京梦华录》，就专门记述了北宋时期的汴梁。张择端的《清明上河图》，也极生动、全面地展示了北宋汴梁（今河南开封）的繁华景象。当时的广州、泉州也已成了对外贸易的港口。这一切都为北宋文化艺术的发展提供了相应的社会条件与物质基础。

但北宋中期，统治集团的弊端开始暴露日甚，官僚机构重叠，官员人浮于事，军队战斗力涣散而兵员过剩，经费入不敷出，这就是“冗官、冗兵、冗费”，从而开始把危机转嫁到农民身上，赋税加重，民不聊生、起义不断。在这种历史背景下，宋神宗支持宰相王安石实行变法。但王安石的变法最后以失败告终，对内既没有缓和社会矛盾，根除政治积弊，对外也没有消除外患，改

变屈辱的处境。

靖康二年（1127）北宋终于被金人所灭，并掳走了徽宗、钦宗，这就是后来人们所称的“靖康之耻”。徽宗九子康王赵构于这年五月逃到南京，即位称帝，史称“南宋”。宋高宗赵构即位之初，迫于抗金呼声日高及保全自身利益的需要，还是起用了抗战派首领李纲及宗泽，但同时又起用投降派代表人物黄潜善，从而使抗战派首领李纲被罢黜，宗泽忧疾而死。1130 年，爱国将领韩世忠在镇江大败金军，金军被迫北撤。宋高宗也结束了逃亡生活，回到了临安（今浙江杭州）。其后的民族英雄岳飞积极主张抗金，收复失地，并屡次打败金兵，使金军统帅金兀术感叹“撼山易，撼岳家军难”。但宋高宗投降心切，最终解除了岳飞的兵权，秦桧又以“莫须有”的罪名杀害了岳飞。

南宋虽然偏安于江南，但由于南方战争较少，农业生产力较高，城市经济也较发达，特别是随着康王赵构的南逃，发生了中国历史上第二次人口大迁移，从而使南方经济得到了进一步的繁荣，这也为南宋的文化艺术发展提供了一个较好的社会环境。因此两宋的文化艺术生态是在既十分动乱、又相对松弛，既十分压抑、又相对兴盛这样一个矛盾的时代氛围中形成的。而这种矛盾的时代氛围，反而为两宋的艺术家群体提供了一个广泛的驰骋领域，使他们的艺术感觉相当敏锐而独特，使他们的审美感悟相当细腻而高迈，使他们的创作感受相当睿智而雅致。从北宋时期那种全景式的山水到南宋时期局部的“残山剩水”，书法从苏轼的淳逸华润、黄庭坚的跌宕多姿到米芾的潇洒酣畅，从柳永诗的艳丽缠绵到东坡词的豪迈奔放、稼轩词的慷慨激昂，从汝窑的明丽高贵、钧窑的秾艳瑰美到建窑斑纹的奇谲等，都体现了这一美学特征。宋代的疆域、国力是不能和强盛雄威的汉、唐相比，但是由汉、唐所积淀的文化艺术，至宋代却结出了丰硕的果实。从而使宋代在绘画、文学、戏剧等方面取得了可与前代媲美的成就。

而且似乎更注重从文化艺术本体上来开拓，达到新的审美境界，它虽不像汉代那样雄浑威猛，唐代那样丰丽豪壮，而是时而深沉缠绵、旖旎多姿，时而慷慨悲歌、豪放激越，折射出艺术家们丰富而复杂的心理感受。这似乎是一个真正为艺术而艺术的时代，两宋的艺术氛围应当讲是相当浓郁而丰逸的。

至元十六年（1279），“一代天骄”成吉思汗的孙子忽必烈（元世祖）消灭了南宋政权（在这以前，元太宗窝阔台夺取了金朝在中国北部的政权），从而统一了整个中国。元世祖忽必烈统治时期，采取了有利于发展生产的措施，推行村社制度，大力兴修水利，使农业生产逐渐得到了恢复。元代的官方手工业规模盛大，但由于手工工匠处于工奴的境地，终身束缚于作坊，反而影响了手工业的发展。此时的民间手工业相对的讲较有生气。元武宗以后元代的统治者日趋穷奢荒淫，官吏贪污成风，教徒公开涉政，军队腐败无能，土地兼并严重，赋役苛刻沉重，从而迫使农民纷纷起义，元朝处于风雨飘摇之中，1368年终被朱元璋所灭。

元代的社会矛盾是异常复杂的，既有不可调和的社会矛盾，又有十分尖锐的民族矛盾，而作为文化艺术对此都有反映，从而形成共同的美学走向，即哀民生之艰难，愤异族之压迫，这一点在戏剧的创作上反映得尤为强烈、充分，表现了现实的世俗人情、社会风貌。另外，由于文化艺术有着相应的历史延续与发展性，诗歌由唐诗宋词而衍变为元曲，元代的山水画在宋代的基础上也取得了艺术上的进展，出现了“元四大家”。然而在艺术审美观念及创作取向上，元杂剧有着鲜明的倾向性，表现了作家对现实生活的大胆干预，而散曲与绘画则弥散着压抑悲哀之气，反映了诗人、画家对现实生活的痛苦感受，从而凸显出了处于社会矛盾下知识分子的文化艺术心态。

第二节 绘画

五代西蜀、南唐成立画院后，北宋承继此风，建立了“翰林图画院”，从而为宋代绘画艺术的发展作了组织上的准备、艺术上的推进与人才上的集中，特别是宋徽宗赵佶对绘画的痴迷，形成了一个以皇帝为首的画家高端群体，构成了一种社会机制化的运作，可谓是极一时之盛，这也是绘画艺术发展到高级阶段的显示。

一、宋代的画院

北宋初期的画院，带有过渡期的特征，即画家的过渡与画风的过渡。西蜀画家参加北宋画院的有黄筌、黄居寀、赵元长、高文进、高怀节等。南唐画家参加北宋画院的有周文矩、顾德谦、厉昭庆、董源、徐崇嗣等，画风也以黄家父子与高文进为主导。宋徽宗赵佶时的政和、宣和年间画院达到了极盛期，这与宋徽宗本人喜好绘画有着十分密切的关系。宋徽宗首先从政治上提高画院的地位，使画院成为整个科举制的一部分。画家的职位有画学正、艺学、祗侯、待诏、供奉、画学生。绘画的科目据《宋史·选举志》中提到的有：“画学之业，曰佛道、曰人物、曰山水、曰鸟兽、曰花竹、曰屋木。”同时还要学习《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》等古籍，“以所解义，观其能通画意与否”。此时画院中著名的画家有董祥、郭熙、马贲、张择端等。“靖康之变”后，高宗赵构偏安于临安，随之南渡的画家有李唐、朱锐、李端等，画院依然颇为兴盛，并汇集了其他不少优秀画家如马远、夏圭、李嵩、梁楷等，有不少佳作传世。

二、画院试题的美学意识

画院是为皇家宫廷征召国家级画家的，因此要求相当严格，

特别是考试题目十分注意形式美与意境美的统一，亦注重创造性与独特性的发挥，如“政和中，徽宗立画博士院，每召名工，必摘唐人诗句试之。尝以‘竹锁桥边卖酒家’为题，众皆向酒家上着功夫，惟一善画，但于桥头竹外挂一酒帘，上喜其得‘锁’字意。又试‘踏花归去马蹄香，众皆画马画花，有某甲者但画数蝴蝶飞逐马后，上亦喜之。又考‘野水无人渡，孤舟尽日横’。”（《绘事微言》）另外的考题还有“嫩绿枝头红一点，动人春色不须多”、“乱山藏古寺”、“蝴蝶梦中家万里”、“踏青归来马蹄香”，凡能夺魁的画家大都迁想妙得，别出心裁，能突破常规的构思而自辟蹊径，具有典型的传统绘画美学风格。如“嫩绿枝头红一点，动人春色不须多。”大多数画家把着重点放在五彩缤纷的春花上，通过强调绿与红的对比来反映诗意。而有一位画家则构思新颖，画了绿树丛中有一红衣女子正倚楼凭栏而观望，从而突出了绿与红的色彩对比，形象地展现了春色的“动人”，具有浓郁的生活气息，意境也是丰满多义的，给人以各种联想。也许这是一位被深锁闺中的少女，正倚楼赏春而引起她对情人的思念。也许正是一位被人遗弃的少妇，正凭栏观花而引起伤春的哀怨等等。由此可见，宋代画家的艺术观念与美学意识都达到了很高的层次，具有相当的创作能力和想象力，将文学性与造型性睿智地结合在一起。

三、人物画的创作倾向

宋代人物画在表现技法上趋于精湛生动，突出人物性格。在表现内容上趋于广泛多样，除了传统的仕女、圣贤外，农家渔猎、牧童樵夫等下层人物也大量入画，具有浓烈的世态世俗之情，体现了社会化的审美倾向。在此基础上，宋代掀起了风俗画的创作热潮，从踏歌、耕织、村牧、村医、村童、捕鱼到七夕夜市、清明上河、杂剧人物等，可谓是不拘一格、不分贵贱，都予以真实、

生动的反映，从而使绘画具有了描绘世事百态、记录民俗风情的社会学价值，是种大文化的展现。而这种艺术现象的出现，不仅是平民意识的日益觉醒所导致，体现了他们对自身价值的肯定与讴歌。同时亦形成了一种浓郁而普世的社会人文氛围和艺术欣赏环境。唯其如此，宋代有不少风俗画的作者是佚名的，他们本人可能就是活动于乡村市井的民间画家，而不能像入画院的宫廷画家那样能留下姓名。然而这些民间画家所创作的风俗画却在艺术的长廊中占有重要的一席。

宋代著名的人物画家很多，有高元亨、李公麟、晁补之、李唐、李嵩、苏汉臣、梁楷等。而其中尤以北宋的李公麟与南宋的梁楷为代表，他们各自创立了独特的艺术表现方法。而张择端的风俗画《清明上河图》亦是不朽的经典名作。

四、人物画家：李公麟与梁楷

李公麟（1049—1106），字伯时，安徽舒城人。自熙宁三年（1070）登进士后，历任多种官职，后因患风湿病而退休隐居在家乡舒城的“龙眠山庄”。李公麟以擅长人物为主，亦工于山水、鞍马、佛像及书法等，他在做官期间常与王安石、苏轼、黄庭坚、米芾等文坛巨子交往，因而有着良好的艺术素养与美学理念，亦能诗善文，于考古、小学（文字学）、鉴赏等颇有造诣。所以他的绘画创作不落俗套，境界甚高，显示了独特的审美意识与表现方法。他在描绘人物上不是简单的形似逼真，而是重在表现人物的性格、心理、职业、区域及种族特征，使人能识别人物为“廊庙馆阁、山林草野、闾阎臧获、台舆皂隶”（《宣和画谱》）等，在形象化中富有性格化、职业化的区分。

在构图立意上，李公麟常常能别具匠心，进入较高的审美表现层次，注意特定环境与典型人物的互相映衬，艺术视野是很新颖的，并能有意识地将文学表现方法运用于绘画创作之中，重点

刻画人物的生态环境与心态情绪。使之“分别状貌”而“动作态度、颦伸俯仰、大小善恶、与夫东西南北之人才分点画、尊卑贵贱、咸有区别。”如他画杜甫的《缚鸡行》，不是一般化地画人缚鸡，而是注重突出那种“注目寒江依山阁”的怅然迷惘心绪。如他的名作《免胄图》，反映唐代将军郭子仪在和回纥酋长共同平定“安史之乱”的战斗中促进了解，增强了友谊的内容，郭子仪解甲单骑出阵，然后徒步走向回纥酋长，而回纥酋长则下马以礼相迎，通过这一典型情节，寄寓了作者希望民族和睦、化干戈为玉帛的心愿，因而有深刻的历史意义与人文意义。李公麟在绘画技法上，运用淡毫轻墨的单线勾勒白描法，从而使传统的绘画线条有了创造性的发展。在具体画法上是扫去粉黛不施丹青，纯用线条来勾勒描绘，从而使线条具有很强的表现力与概括力，如《五马图》笔触劲健爽捷，富有抑扬顿挫之感。而相传他所作的《维摩诘图》则线条飘逸灵动、简练畅达，富有节奏韵律感。从而较准确地刻画了维摩诘那种淡泊静逸、沉于玄思的性格。他的“白描”技艺相当精湛，行笔畅达，如行云流水，线条生动概括，枯湿浓淡相间而刚柔虚实并用，为以后不少画家所效法。

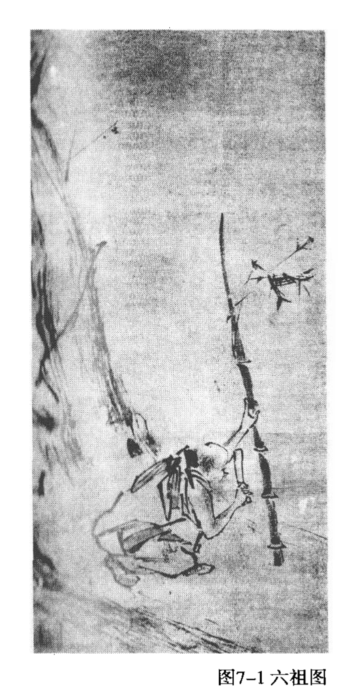


图7–1 六祖图

图7–2 泼墨仙人



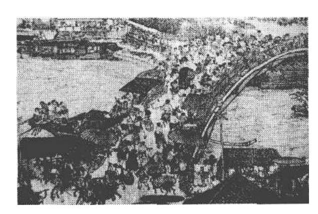
梁楷（生卒年不详），祖上为东平（今属山东）人，久居钱塘（今浙江杭州）。工于山水、花鸟、佛道。南宋画院待诏，并赐佩金带。常与僧人交往，性格豪放不羁、嗜酒参禅，因而有“梁疯子”之称，他的绘画风格与他的个性有着很大的关系，运笔恣肆萧疏，构图奇约简洁，以少胜多、以简化繁，因而创“减笔”画法，与李公麟的“白描”画法形成鲜明的艺术对比。李画工丽严谨，梁画洒脱豪逸。而梁楷从前曾临摹过李公麟的绘画，是在白描法的基础上再创减笔法的。如他的《六祖图》（图 7—1），线条极为简约苍劲，而人物形象却十分生动，从而将慧能握刀砍竹的瞬间表现得相当传神，颇有禅意佛味。而他的《泼墨仙人》（图 7—2）则充分运用泼墨构图造型，墨像朦胧夸张而形神兼备，特别是那

眉眼鼻嘴挤于一起的处理，用极简练的数笔勾勒而出，更突出了这位“高阳酒徒”的本色，也有一种难得糊涂的仙逸之气。梁楷从减笔到泼墨，充分发挥了中国画的表现、造型能力，减笔是白描的浓缩和提炼，泼墨则是以墨象变化来造型，以墨色浓淡来取代敷彩，从而更适合水墨艺术效果的显示，达到气韵生动的审美境界。所以，梁楷的减笔法与泼墨法是对中国绘画美学的重大贡献，开阔笔大写意画的先河。

五、张择端的《清明上河图》

宋代的风俗画以张择端的《清明上河图》为划时代巨作。张择端（生卒年不详），北宋画家，字正道，东武（今山东诸城）人。自幼生活读书在汴京，入宋徽宗赵佶的翰林图画院，擅长画车马、市街、舟桥等，他以对于汴京生活的熟悉、工于界画的特长，再加上深入细致的观察，为其创作《清明上河图》作了扎实的准备，然而更可贵的是他有一种史诗意识和历史理念，从而对这个时期的社会生活，作了真实而形象的艺术表现。《清明上河图》（图7–3）系绢本设色，全长5.28米，全景式反映了清明时节北宋京都汴梁热闹繁华的市井景象。作品结构宏大、层次丰富，既有宏观式的俯览，从鳞次栉比的各类店铺商号、车水马龙的街道集市到河港中的舟楫往来等，都一一展现。特别是以“虹桥”为全画的高潮精彩部分：鳞次栉比的酒家店铺相拥着弯月似的虹桥，桥面上人来人往，热闹非凡。桥面的一侧有人正和桥下大船上的人相配合让大船通过桥洞，上下呼喊，场面惊险而动人心魄，极有戏剧性。同时，该画也有微观性的精细刻画，如达官贵人在家人们的簇拥下骑着高头大马招摇过市，贵妇人则坐着小轿悠然而行，小贩们则挑着担子急急地赶着上市，车夫们推着沉重的木轮车蹒跚地前行，做木轮的木匠神态专注，买桃花的妇人则面容安然，从而展示了不同社会阶层人物的生活风貌，具有关注现实的美学精神渗

图7–3 清明上河图（局部）



透，是当时市民文艺思潮在绘画领域里积极的体现。因此，《清明上河图》在当时即引起了强烈的社会反响，宋代后出现了不少摹本。特别是《清明上河图》式的创作方法，为后世画家提供了全景式反映生活的艺术参照和创作启示。

六、山水画的审美特征

宋代的山水画，达到了我国山水画史上的极盛期，由此形成了美术史上的界定称谓“宋元山水”。宋代山水画的发展有着历史的基因与现实的成因。宋代前的五代山水画已取得了很大的发展，出现了荆浩、关仝、董源、巨然四大家。荆浩的“恣意纵横扫，峰峦次第成”的全景式山水，关仝的“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长”的表现方法，董源的“写山水江湖，风雨溪谷，峰峦晦明，林霏烟云”的形式美感，巨然的“明润郁葱，最有爽气”的视觉效果等，都为宋代山水作了丰厚的艺术积淀与创作先导，特别是董源、巨然对宋代画坛的影响就更为直接。另一方面，宋代山水画家有意识地开拓了山水画的美学内蕴，将个人情感与山水风物交织成一体，构成统一的审美物象，寄情于山水，抒怀于自然，寓意于诗情，从而使山水景物具有人格化、理念化的体现，折射出人的心绪与社会的生态。北宋统一中国是短暂的，从北宋建立起就面临着辽的威胁与入侵。其后金人南侵，发生了“靖康之变”。南宋偏安于江南的“残山剩水”，在这种历史背景下，激发了不少山水画家对祖国山河的热爱，使他们在山水的描绘中浸透了深深的伤感情绪，也更注重于自然美与意境美的统一，并在表现技法上更加丰富多彩。据史料所载宋代山水画家有一百八十多人，其中以李成、范宽、郭熙、李唐、马远、夏圭为卓越代表。

七、山水画家：李成、范宽、郭熙、李唐、马远、夏圭

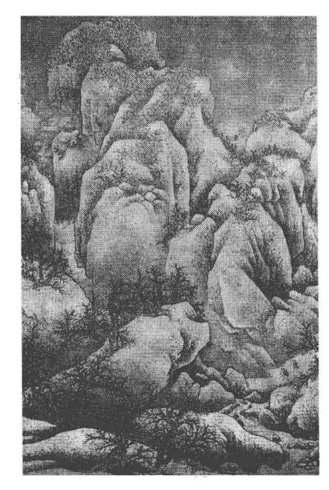
李成（约919—967），字咸熙，出生于五代，祖籍长安，其


图7-4 读碑窠石图

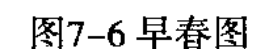
祖父于唐末时迁山东营丘（今山东淄博和昌乐附近），系唐代的宗室后裔，喜游名山大川，终身不仕以显其傲骨。当时他的画就一画难求，有“齐鲁之士唯李成”之说。他有很深的文学造诣，感觉敏锐细腻，寄兴于诗酒，山水画师法荆浩、关仝，后以自然为师，所绘山水多为北方景致，画风清峻萧疏、雅逸持穆，特别善于表现山水景物的时令季节变化，并掺以强烈的个人情感，给人以情景交融意蕴深邃之感。郭若虚论山水谓：“惟李成、关仝、范宽三家，鼎峙百代。”如他画的《读碑窠石图》（图 7–4）景色空旷萧瑟，几株老树，枝梢耸然。荒山野岭中突兀地树着一块石碑，一位骑着毛驴的行者正仰头凝视着（人物系王晓画），似沉湎于遐思。荒野、老树、古碑、旅人，画家以此组合成了一幅极有内涵的山水佳作，内含着他丰富的审美意识。他的《寒林平野》、《雪山行旅图》等，都反映了他这种美学风格。一个画家有意识地常取寒林平野、雪山行旅为题材，这种艺术现象的本身就是一种审美追求，因此《宣和画谱》评其“所画山林薮泽，平远险易，萦带曲折。飞流、危栈、断桥、绝涧、水石——风雨晦明、烟云雪雾之状，一皆吐其胸中，而写之笔下。”正因李成的山水不是机械地、摹拟式地简单抄袭，而是经过情感意绪的重新组合，是为了表现某种意境或心态，因而具有师法自然而高于自然的艺术再创造之美。宋人评其画风为：“气象萧疏，烟林清旷，笔端颖脱，墨法精微。”李成的这种山水美学风格对当时及后代的画家影响很大，为他们提供了一种审美上的借鉴及技法上的开拓。

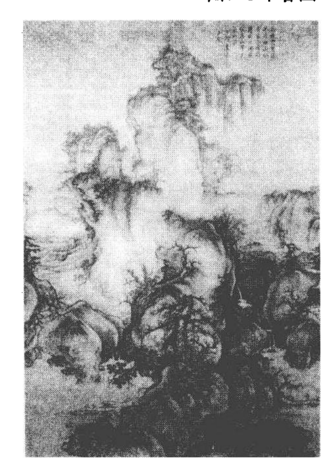
范宽（?– 约 1031），字中立，一名中正。华原（今陕西耀县）人，或作关中人。生性豪放不羁，嗜酒落魄。曾师法李成，亦喜画雪景、行旅，然而更强调骨法神韵，气势雄浑，景象壮观，从而别出新意，与李成并峙于当时的山水画坛。他长期与终南山、九华山为伴，潜心观察，对景立意，曾云：“与其师于人，不若师诸物也。”运笔雄健刚劲，石皴喜用豆瓣、两点及带状法。因

此他所绘的山岩峰壑颇得自然之真谛，气息自然而情理并茂。如他的代表作《溪山行旅图》，气魄宏伟壮丽，山势雄健挺拔，飞瀑一泻千丈，而山脚下则树木葱茏、山溪潺潺流淌，屋宇楼阁掩映其中，马上旅人徜徉于山路之中，构成了一幅俯览式的全景山水。他的《雪景寒林图》（图 7–5）亦气象浑朴，笔致精密而气韵和畅，整幅作品弥散出典雅秀润之风和古逸遒劲之气，米芾在分析范宽山水画的艺术特征时曾说：“山顶好作密林，自此趋枯老；水际作突兀大石，自此趋劲硬。”此论颇为确切，枯老苍茫与劲硬突兀构成了审美意象与视觉美感的独特性，也适应了他全景山水的构图章法之需要。


图7–5 雪景寒林图（局部）

郭熙（1023– 约 1085），字淳夫，河阳温县（今河南）人，曾为图画院艺学，后任翰林“待诏直长”。工山水，亦能雕塑。他也曾受到李成画风的熏染，但在表现形式上更趋于生动多变，运笔精到，构图严谨，水墨相间，早年画风工致，后趋于豪健，从而独步一时。他在山水画理论上也富有见地，所著《林泉高致》一书对山水画法颇多阐述，如在山水表现方法上，他主张“远望之以取其势，近看之以取其质”。从而进入深层的审美观照，因此他画的山水在取景方法上采用了高远、深远、平远的“三远”法，主张“远近浅深，风雨明晦，四时朝暮之所不同”。如他画的《早春图》（图 7–6）构图疏密有致，笔致劲健灵动，山涧云雾缭绕，溪水明净，树木虽未葱茏，但已显复苏之气，从而使整幅画洋溢着浓郁的早春气息，特别是由于构图的虚实相应，从而更增添了开阔纵深的空间感。正因郭熙善于表现山水风物不同的气候季节变化，因此他创作的《溪山秋霁图》、《关山春雪图》、《窠石平远图》等，都显得形式优美而意境丰赡，体现了他与众不同的绘画美学观。


图7–6 早春图



李唐（约 1066–1150），字晞古，河阳三城（今河南孟县）人，北宋末南宋初的画家。他是徽宗赵佶时的画院待诏，靖康之

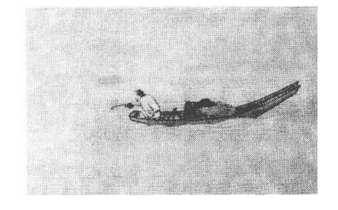


图7-7 采薇图

乱后南渡到临安，其画风苍茂雄健，笔触凝重郁勃，墨色浓厚多变，人称为“点漆”，构图突兀奇峻，艺术效果是很强烈的，因而成为南宋画院的巨擘，为“南宋四家”之首。如他的传世名作《万壑松风》，松林郁郁葱葱，风引松涛回荡山崖，山泉奔腾流淌，从而在蓊郁浓重的松林中展露了一抹亮色，从而显得密而不闷。迎面而立的山崖险峻峭拔，山作斧劈皴，更增添了苍古之气，从而使整幅画气魄宏伟，气韵生动，开南宋画院水墨苍劲郁勃画派。李唐的青绿山水也极有艺术特色，色彩瑰丽厚重。除了精于山水外，李唐亦擅长人物画及风俗画，所画《采薇图》（图 7-7）喻意深切，该图反映了殷伯夷、叔齐两人在殷灭之后隐于首阳山采薇而食，饿死不食周粟的历史故事，是作者在金人入侵、江山沦陷的历史背景中所表达出的爱国主义创作倾向。

马远（生卒年不详），字遥父，号钦山，祖籍河中（今山西永济），出生于钱塘（今浙江杭州）。出身于画学世家，是光宗、宁宗时的画院待诏，系南宋后期重要的画家。他的山水画构图简约，笔致遒劲，浓淡晕染相间，常截取山水之一角，故有“马一角”之称。如他的传世名作《寒江独钓图》（图 7-8）就极典型地反映了这种小中见大，意境深邃的美学风格，浩瀚的江面上荡漾着一叶小舟，一位老翁正孤寂地垂钓，四际空然无物，不着一笔，更显示了寒江的萧瑟与钓翁的悠闲，整幅画的构图到了极精练的程度，寒江、小舟、老翁，而江水则是通过船映衬出来，从而使“虚实相生，无画处均成妙境”（笪重光《画筌》）。在简略的山水景物中，

图7-8 寒江独钓图



展现出开阔深邃的空间感，构成具有审美意象的画面，蕴含着浓郁的诗情。马远的《对月图》、《远山柳岸图》、《楼台夜月图》、《松涧清香》、《探梅图》等大都运用典型化的方法化繁为简，突出主题，展示出一种特定环境氛围中的情感意绪，具有种朦胧美与抽象美。如《深堂琴趣图》构图集中于一角，葱茏的林木簇拥着一座深堂，一位隐士正在堂中弹琴，幽静安谧的山间飘荡着一缕缕琴音，反而更增添了恬逸悠然之气，而深堂前一条小路似又把人们的视觉引向画幅之外，从而拓展了整个画面空间。又如他的《雪滩双鹭图》构图突兀奇崛，笔调洗练刚劲，画面冷峻疏朗，而右下角的一泓山泉，则蕴含着朦胧的生机，显得意境丰盈。马远亦擅长人物，他的《踏歌图》将人物、山水融于一卷，反映了农民在田间踏歌的风俗，情趣盎然，具有强烈的乡土气息。此画为马远的代表作，集中展示了马远精湛而独到的技法，画树干“瘦硬如屈铁”，画树枝则“披拂如柔丝。”山石则作峻健的大斧劈皴，构图疏密有致而主题突出。南宋宁宗皇帝在画上题诗云：“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。丰年人乐业，垅上踏歌行。”

与马远绘画美学风格相接近的夏圭，字禹玉，钱塘（今浙江杭州）人，也是南宋重要的山水画家，系宁宗时的画院待诏。他的画用笔简洁、构图质朴，创秃笔带水大斧劈皴，即“拖泥带水皴”。浑朴苍莽而独树一帜，例如画后明人题字云：“笔意苍古，墨气明润，点染烟岚，恍若欲雨，树石浓淡，遐迩分明。”在有限的画图中蕴含着无限的情趣，因而有“夏半边”之称。他的山水小品取材平易，但描绘精湛细腻，具有诗意化的艺术效果，从《江头泊舟图》、《西湖柳艇图》到《山水小景图》、《江城图》等，都映证了他的这种审美追求。他的山水长卷尽管篇幅较长，但构图取景依然是简易萧疏而空寂开阔的，其“酝酿墨色，丽如傅染。”如著名的《溪山清远图》将江南常见的溪山云雾，林木山石、山庄别墅、小舟归渡、长桥人语、江流船帆、竹篱茅屋等景集于一卷，

虽是系列景致，但依然给人以“残山剩水”之感，内蕴着一种时代的忧患。

从“马一角”到“夏半边”，他们的艺术别称就反映了他们共同的美学精神。他们往往淡化、简略、隐没一些陪衬之景，强化、突出、渲染某些局部之景，从而重点表现某种情绪、氛围、诗情，甚至隐痛、伤感。因此，他们的山水画面似乎是简化从易了，然而内蕴却更为丰厚复杂了，中间过渡的媒介，就是审美意识的渗透与艺术观念的过滤，这是绘画美学的高级境界，也是他们深刻观察、精心提炼、艺术概括的结果。从而与北宋那种全景式山水形成两种不同的美感，前者给人以气势雄浑、场面宏大之美，后者给人以小中见大、意境丰盈之美。特别是马、夏的“残山剩水”与南宋的江山半陷似乎有着内在的隐喻关系，尽管作者未曾留下什么表白，但创作倾向在场面和细节中自然而然地流露了出来，因而有着一定的社会学意义。而“马一角”与“夏半边”这种审美意识与创作方法，为后代不少文人画家所崇尚、效法。

八、花鸟画及创作群体

北宋初期的花鸟画虽然颇为兴盛，但由于受到黄筌、黄居寀父子画风的影响，基本上是五代花鸟画风的继承，缺乏那种积极、能动的创造性发挥。至北宋中期后，赵昌、崔白等崛起于画坛，无论在技法、题材及创作观念上都有突破，从而真正标志着北宋花鸟画艺术风格的确立。南宋的花鸟画更呈现了兴旺的景象，名家林立、风格各异，其中以李迪、法常为卓越代表。两宋的花鸟画由于社会氛围的孕育及画家们的主观努力，从形式至内容、审美意识及表现方法，都得到了整体性的发展，并超越了唐及五代。

赵昌（?－约 1016），字昌之，广汉（今属四川）人，是宋真宗大中祥符间（1008–1016）著名的花鸟画家，他极注重实地观察花卉，以辨花卉朝夕变化之态，并常对着花卉调色作画，因

此，人称“写生赵昌”。他画的花卉形态真实细腻、色彩艳美华润、带有来自生活的清新之气。他善取花卉之一截来细腻地描绘，并常采用没骨技法，今传他的《杏花图》纯用色彩敷施，华滋秀美而丰约鲜丽，从而突破了黄氏父子那种墨线勾勒填彩的传统画风。他性格孤傲，画甚难求，因而流传很少。

崔白（生卒年不详），字子西，濠梁（今安徽凤阳）人。他是位多才多艺的画家，不仅精于花鸟、山水，人物也很有造诣，系宋熙宁时画院艺学。他的花鸟画不是作静态的描绘，而是善于表现花卉鸟虫的动态性情景，使整幅画弥散着生命的韵律，如他的《双喜图》（图 7—9），衰草枯树在秋风中摇曳，可见萧瑟的秋意，树上小鸟正向野兔鸣叫着，从而构成了一幅颇有动感的花鸟佳作。另外，他的《寒雀图》、《竹鸥图》也体现了追求动感的创作倾向。崔白之画着色清澹雅致，笔触灵动畅达，从而与黄氏父子浓彩精工的画风形成鲜明的对比，为南宋画院真正摆脱黄氏画风的影响作出了重大贡献。为此，王安石推崇其谓：“莫道今人不如古。”而黄庭坚亦为其《风竹鹳鸽图》题词：“崔生丹墨，盗造物机，后有识者，恨不同时。”

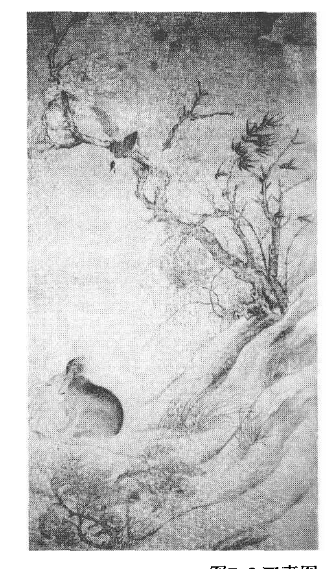


图7–9 双喜图

南宋的花鸟画既注重于技法意识的运用，亦注重艺术家本体意识的渗透，因而在整体上获得了提高。李迪（生卒年不详），河阳（今河南孟县）人，供职于孝宗、光宗、宁宗三朝画院，工于花鸟、草虫、走兽，长于写生。他的画构思严谨而富有诗意，笔触稳健而生动奇逸，线条精到而畅达概括，有着敏锐的观察力和深厚的表现力。画鸠能“作寒冷状，精俊如生。”画鹡鸰则“翘翘欲起”，栩栩如生。如《雪树寒禽图》，竹木披上银装，一派严寒凛冽之气，但寒禽却象征着生命的跃动。《狸奴蜻蜓图》则极有意趣，一只小猫回首凝视正在飞的蜻蜓欲追不能、欲扑不及、无奈它只好目送蜻蜓飞走。李迪的绘画对南宋画院影响很大。

九、法常的写意花鸟画

法常（？ －约1281），俗姓李，号牧溪，蜀（今四川）人，系南宋理宗、度宗时杭州长庆寺僧人。性格超脱豪爽，喜饮好禅。他的画随笔点墨，恣肆挥洒而表现精当，意韵内蕴而空灵古逸。明项元汴评其谓："状物写生，追出天巧，不惟肖似形貌，并得其意象。"为南宋写意花鸟画大家，与梁楷的写意人物画互为媲美。亦工于山水人物，所作泼墨山水，恣肆宏放。如他画的《松树八哥图》构图洗练简洁，仅截取松树一斜段，然而从上而垂下的松针与松果，却展现了松树的魁伟苍劲之姿，一只黑色的八哥正俯首用嘴梳理着身上的羽毛，姿态生动，整幅画纯用水墨，枯湿浓淡变化多方，笔调凝重厚拙，为后代写意花鸟画提供了极有价值的艺术参照。正因法常在花鸟画上颇有美学追求，注重笔墨效果气韵，讲究构图布局，形象简略而意境丰满，笔调率简而概括力极强，显示了他独特的创作意识，因而也受到了一些非议，指责其为"粗恶无古法，诚非雅玩"（夏文彦《图绘宝鉴》）。这实际上反映了保守派们封闭的心态及审美意识的麻木，即用程式化、规范化来作衡量标准。然而一些有艺术见地的画家却给予了法常绘画以高度的评价，如沈周就在法常的《写生蔬果图卷》上题跋为："不施彩色，任意墨沛，俨然若生，回视黄筌、舜举之流风斯下矣。"历史地看，沈周的评论并不为过，法常在艺术观念及技术意识上都有自己独特的追求，使笔墨形式与构图立意互为映衬，藉此来达到以少胜多、以一当十、计白当黑、形神兼备的美学境界。法常的作品在宋代亦曾东渡日本，受到日本画界的极大关注和极高评价，日本画界对法常有"画道大恩人"之尊称。

十、文人画的兴起：文同、苏轼、米氏父子等

我国美学传统历来认为诗与画有着艺术的姻缘，在画中融入诗情，可以增强画的表现力及意境美，而在诗中渗入画意，可以

增强诗的生动性及形象美。宋代画院常用一些优美的诗句作入画院的考题，就反映了这种倾向。正是在这样一个艺术氛围中，促使了不少文人纷纷拿起画笔，挥毫泼墨，或撇兰写竹，或绘菊画梅，文人画由此而兴盛于宋代的画坛。如文同的《墨竹图》（图 7–10）纵横潇洒，风姿清丽，枝叶婆娑间可见叶片姿态万千而疏密有致，颇有笔情墨趣，他曾自喻为“竹如我，我如竹”，被尊为“湖州竹派”。苏轼的《枯木怪石图》（图 7–11）运笔遒劲质朴，构图古雅清逸，古木弯曲虬劲，窠石奇崛朴拙，数丛小竹迎风摇曳，在苍迈之气中富有萧瑟之意，形式美感很强烈。米芾及其子米友仁，显然绘画造诣可能要比其他文人深厚些，米芾曾经任过徽宗时的书画学博士，米友仁亦系画院学士，但他们的山水画泼墨挥洒、恣意渲染、十分注重笔墨情趣与气韵内蕴，其创作倾向依然是属于文人画的审美范畴。如米友仁的《潇湘奇观图》构图极简，纯用水墨泼写晕染，云雾弥漫、山色空濛、林木葱茏，具有意象之美，此种山水画风被人称为“米家山水”。



图7–10 墨竹图

十一、对于文人画笔墨形式的评介

从文同、苏轼、米氏父子的创作中可见文人画的美学风格，即构图造型大都较为简单，然而笔致超逸、气韵生动、意蕴丰富，

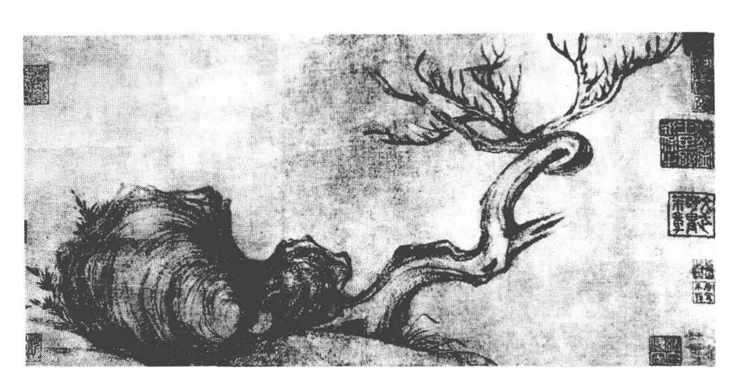


图7–11 枯木怪石图

具一种格调高雅之气。他们往往不太注重技法的工致精湛，这样就避免了匠气，而是注重抒情性、趣味性，因而也就增强了意象性与抒情性，从而为绘画艺术提供了一种新的审美机制与创作观念。米芾当年在看到苏轼的《枯木怪石图》后，曾说："子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。"《宣和画谱》中亦说"有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外者，往往不出画史（工），而多出于词人墨卿之作"。宋代的文人画家甚多，是以一个群体出现的。在以往的一些画学史论中，对文人画曾作了一些简单化的评述，认为其仅注重笔墨形式，因而有形式主义的倾向。实际上，形式与内容并不是一成不变的，形式可以积淀、转化为内容，内容也可以积淀、转化为形式，它们是一种互变机制，而文人常画的四君子：梅、兰、竹、菊，本身在这种形式中就蕴含了内容，梅的不畏严寒、兰的清雅幽香、竹的气节清高、菊的勇斗西风等。值得一提的是：即使是单纯的形式美，也应该允许存在，这也是一种艺术审美现象，而不应和形式主义划等号。唯其如此，文人画的美学精神是应当肯定、并值得研究的，其审美机制与表现方法也是更贴近艺术本体性的。

十二、绘画理论：《图画见闻志》、《林泉高致》

宋代的绘画理论凭借着丰富的创作实践而趋于系统化，不仅有绘画艺术总体论，亦有人物论、山水论、花鸟论等，特别是大量文人涉足画坛，更充实了绘画理论力量，但限于篇幅，不能在此一一展开。仅就郭若虚的《图画见闻志》与郭熙的《林泉高致》略作介绍。

郭若虚的《图画见闻志》是一部重要的绘画断代史，分为史论、画家传、画事三个主体部分，在对一些画家的评传中，提出了不少较深刻的理论见解，对绘画艺术本体作了较深层的分析。如在《论三家山水》一节中，他对李、关、范三家山水的美学风

格作了颇为准确、独到的分析，“夫气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微者，营丘之制也；石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲者，关氏之风也；峰峦浑厚，势状雄强，抢笔俱匀，人屋皆质者，范氏之作也”。在这些精辟的比较论述中，郭若虚所总结出的三种山水画美学风范，对后代山水画家的笔墨表现形态和多元风格的走向，具有积极的影响。另外他对黄氏父子与徐熙的画风也作了具有社会学意义的评述，从而揭示了“黄家富贵、徐熙野逸”的艺术成因，黄氏父子“皆给事禁中，多写禁御所有珍禽瑞鸟，奇花怪石”。可见黄氏父子作为皇家画师，生活于宫廷之中，所画之作乃是供帝王欣赏把玩。因此，从创作主体到客体均处在一个优越的环境，其画风必然富贵。而“徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁，多状江湖所有，汀花野竹，水鸟渊鱼”，徐熙则生长于民间，作画于江湖，其画风野逸也势在必然。

郭熙的《林泉高致》，是与其子郭思合著的。全书分为六篇:《序言》、《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》、《画格拾遗》。首先郭熙提出了山水画的本体意识，即“本意‘在于抒发’林泉之志，高蹈远引，以快心意。”此书是山水画理论经典性的著作，论述精深，观点独特，为山水画提供了不少新的美学思想。作者在分析山水画的观察方法与审美要素时指出：“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。”从而揭示了宏观性的展现（气势）与微观性的刻画（质感）的辩证关系。作者在论述画家表现四季山景时，注重了诗意化与情感化、典型化的结合，“真山水之烟岚，四时不同；春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”郭熙在主张深入观察山水景物，饱游饫看的同时，还强调了表现过程中的提炼概括与取舍扬弃，“取之精粹”。山水创作无论是“远望”还是“近看”，实际上是种艺术观照与审视，从而使山水景物具有空间美感。郭熙的最大的贡献也正是提出了山水画透视学上的“三远”说：“自山下而仰山巅，谓之高远；

自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有远有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。”从而为山水画的艺术表现提供了美学参照及再现途径，使审美与效果得到了统一。

十三、元代的绘画艺术略说

元代的绘画有着雄厚的历史积淀，唐、宋时代的绘画艺术成就为其作了有力的催化作用。因此，尽管元代的历史不长，但在绘画艺术领域还是颇有起色，特别是山水画发展到了高级阶段，历来“宋元山水”并称。元代山水画的发展除了两宋对其直接熏陶外，由于元代是个社会矛盾、民族矛盾异常复杂的时代，所以不少画家沉湎于自然山水，藉以遣兴抒怀。元代著名的山水画家有赵孟頫、黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇等人。

十四、赵孟頫及其艺术成就

赵孟頫（1254—1322），字子昂，号松雪道人，吴兴（今浙江湖州）人，赵孟頫是元代著名的艺术家，文坛领袖级的人物。他在诗文、绘画、书法、篆印等方面都极有造诣和建树，亦精通音乐，善鉴定古器物。绘画中山水、人物、鞍马、花鸟皆工，尤以山水为特出。他是位具有深厚的艺术积累的画家，因此他的绘画美学观表现在对传统技法的继承，他认为作画贵有古意，若无古意，虽工无益。故而“悉造微，穷其无趣。”无论是工丽秀逸一路的画风，还是恣肆潇洒一路的画风，都极有功力。如他的《秋郊饮马图》（图 7—12）色彩凝重华滋，构图疏密有致，笔致严谨劲健，生动地反映了十匹骏马的各种矫健之态，有的正在奔驰追逐，有的正在水中嬉戏，整体风格相当典雅富丽，颇有唐人遗绪。他的《鹊华秋色图》则用唐人的山水画法构图立意，皴法晕染生动，意蕴高迈丰逸，气韵华滋朗润，笔调自然写意，颇有淡雅幽远之

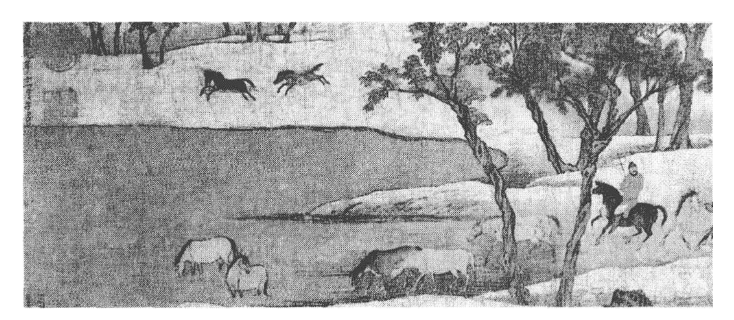


图7-12 秋郊饮马图（局部）

趣，给人以意象空濛，情致悠然的美感。正因赵孟頫极善书法，所以他常将书法的笔墨气韵及线条的枯湿浓淡融合进画中，增强其形式美感。他在《疏竹秀石图》后曾题诗曰："石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。"在画中强调书法的笔墨效果，不仅可以拓展山水画的表现技法，而且可以充实山水画的审美情趣，这种绘画美学观念是和文人的修养情愫及审美心态互为观照的，也是中国传统绘画美学的一个重要组成部分。赵孟頫是宋朝的宗室，入元后因做了元朝的官而受到后人的一些贬低，认为他没有民族气节，这实际上是种狭隘的民族主义。而赵孟頫虽然入仕元朝，但一直得不到重用，其内心也是相当矛盾和压抑的。

十五、"元四大家"：黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇的艺术特色

元代山水画坛上的黄公望（1269—1354）、王蒙（1308—1385）、倪瓒（1301—1374）、吴镇（1280—1354）并列称为"元四大家"。作为一个画家群体，他们不仅基本上生活在同一个时代（元泰定初至至正年间），而且有着比较相同的绘画美学追求。他们时常相互谈画论艺，有时还合作作画，从而以群体的力量把元山水画推到了一个历史的相应高度，成为这个时期山水画的集大成者，

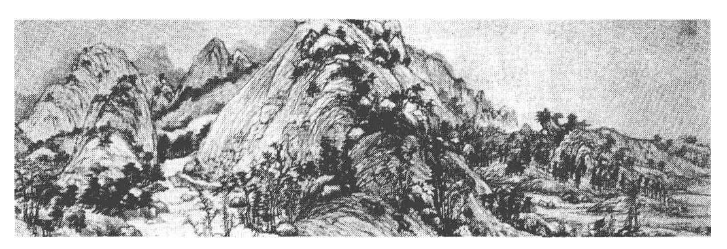


图7-13 富春山居图（局部）

对明清两代山水画产生了极大的影响。

画家的创作倾向与表现方法和本人的环境生态与审美心态有着直接的影响，这是一个不容忽视的艺术现象。“元四大家”大都崇道参禅，寄情于山水，沉湎于云烟，他们的人生观深受“道”与“禅”的熏染，超然世外的结果也就是以山水为情感抒发的对象，从而在笔墨情调上注重于意蕴，具有禅宗之“悟性”。黄公望曾在倪瓒的《春林远岫》上题诗曰：“春林远岫云林画，意态萧然物外情。”“元四大家”的山水画艺术特点大致有三：

1. 深入观察、师法自然。黄公望是常熟人，他久居江南，与虞山、富春山情谊深厚，每见佳景就作实地写生。如传世名作《富春山居图》（图 7-13），就是黄公望以长卷的形式画出了富春山及江上的旖旎景色。为此，他入住富春山，以山为友，了然于胸。王蒙曾隐居山中二十多年，朝夕观察千壑万岩，能为山传神写照。倪瓒也曾长期浪迹江湖，尤对太湖一带的自然风光十分熟悉（他本身是无锡人），常取来作山水画素材。吴镇亦注重写生，有些水墨写生画上还注有实际地名。正因“元四大家”有着丰厚的艺术创作素材积累，“千壑万岩”烂熟于胸，因而为他们的创作提供了广采博取、纵横驰骋的天地，使之变幻多方，不落俗套。

2. 注重笔墨，讲究意趣。“元四大家”都十分注重笔墨效果，以笔致的抑扬顿挫、墨色的晕染浓淡、皴法的披麻斧劈来描绘景色，从而表现画家自己内心的创作情感与审美观念，“高人胜士

寄兴写意者，慎不可以形似求之”（汤垕《画鉴》）使之意趣盎然。如黄公望的《九峰雪霁图》笔墨简练而构图丰满，起伏的峰峦银装素裹，寒林拥雪，一派静谧朴茂而高洁清寒之气，显得意蕴深邃，折射出画家当时处于异族统治下复杂的心绪。王蒙的《青卞隐居图》（图 7－14）墨色变化枯湿浓淡极为生动，显得层次丰富。用笔恣肆洒脱，或勾勒苍劲的线条，或点染浓密的青苔树叶，隐于山林的数间草屋，有一隐士姿态悠然，与整个环境氛围互相映衬，构成了一种极为萧散隐逸、淡泊迷幽的情调。倪瓒的山水画构图大都以简代繁、小中见大，因而笔墨精当洗练，气韵丰约深邃，如他的《容膝斋图》、《紫芝山房图》等。《渔庄秋霁图》（图 7－15）近景是几棵树木，中间是一泓平静的湖水，远处是低矮的山坡，具有一种安谧静寂、远离尘世的自然美感，其笔墨虽然率简平易，然而内含情趣却是浓郁复杂的，既有种落寞哀怨之气，又有种清雅超然之意。吴镇的山水笔墨郁勃中见滋润，意境深邃中见宏阔，画风萧疏中见轩朗，如他的《水村图》就充分反映了他这种绘画追求，具有种地老天荒的幽远感与冷落荒芜的孤寂感。

3. 主体介入，诸法心源。“元四大家”之所以要注重笔墨、讲究情趣，就是为了突出画家作为创作主体对表现客体的情感介入，更强调审美观念在创作中的运用与主导。明代董其昌在评“元四大家”时曾说：“吴仲圭（镇）大有神气，黄子久（公望）特妙风格，王叔明（蒙）奄有前规，倪云林（瓒）古淡天真，米痴（米芾）后一人而已。”可见他们是以各自独特的方法和理念来构图作画，并主要以水墨形态来加以表现。因此，他们不常用色彩来涂抹，表现完全真实的山水风物，拘泥于自然界的颜色变化，他们注重的是线条墨象，通过笔触的沉涩畅疾、墨色的浓淡变化来诉诸人的心灵，使人在接受过程中，通过思维的转换机制来产生色彩的感觉，即思维的再现而不是直观的表现。“是故运墨而五色俱，谓之得意”（《历代名画记》）。这就是传统的“墨分五色”说，

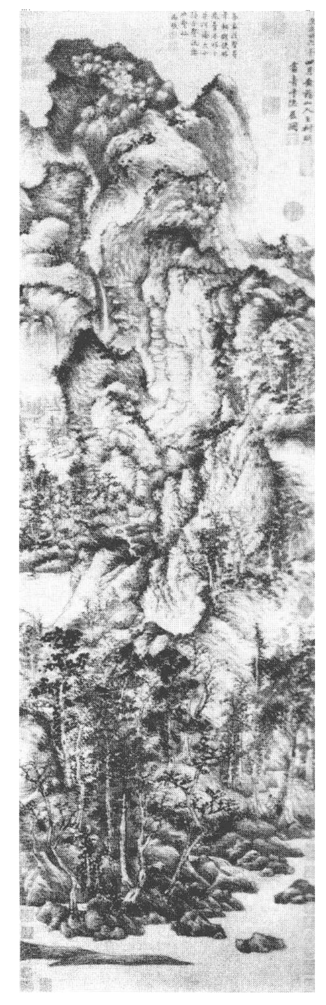

图7-14 青卞隐居图



图7-15 渔庄秋霁图

墨仅有一色，何来五色？而正是墨的燥润妍险、浓淡间出、枯湿互变通过人们的视觉及思维而产生五色的效果。唯其如此，“元四大家”的创作才显示了“法心源”的审美走向，诚如沈周在《书画汇考》中所说：“山水之胜，得之目，寓诸心，而形于笔墨之间者，无非兴而已矣。”

十六、元代文人画

元代文人画的勃兴，文人画审美情趣与表现方法的确立，不仅对元代山水画影响重大，而且对元代花鸟画的渗透也日益深入。元代的花鸟画家钱选就十分擅长水墨写意花卉，注重笔情墨韵，气息高雅，如《桃枝松鼠图》，笔触精练，构图简约，桃叶用墨浓淡相间，有阴阳向背之生机，松鼠则灵动可爱，身及尾用浓墨干擦，颇有质感。他的《秋瓜图》更特出了笔墨造型功能，水墨渲染，略加勾勒，使瓜与叶显得滋润苍翠。钱选的山水、人物画也独具功力。元代的墨梅、墨竹极为盛行，士大夫以此来遣情抒怀。因此，文人士大夫大都会写梅撇竹，书卷气甚浓。元代有不少画家专事墨梅、墨竹的创作。如李衎长期与竹为友，观察竹子的各种神态，研究各种表现方法。因此，他的墨竹能表现出老嫩荣枯之态与风雨晦明之恣，如《修篁树石》，笔致潇洒而遒劲，构图严谨而生动，章法疏朗而呼应，因而有“写竹之圣者”之称。他还著有《墨竹谱》、《画竹谱》、《竹态谱》。柯九思的墨竹则笔法简洁，信手纵横，用墨浓淡相间，气韵盎然，如他的《双竹图》竹叶用墨较浓，而竹干则用淡墨，使之产生对比效果，而整体构图却极为简单，纵横挥洒，笔简而意繁，情致浓郁。他颇有见解和创意地讲：“写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股，屋漏痕之遗意。”画墨梅以王冕为最著名，他有两句题梅诗曰：“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。”不仅表达了他的审美观念，而且体现了他的创作方法。他的《墨

梅图》（图 7–16）用笔劲健郁勃，生机盎然，构图充分利用梅枝干的曲折疏密作纵横穿插，虚实相应而颇有空间感，水墨淡逸清丽，质朴自然，墨梅横空出世，枝干坚挺，梅花清艳，系人格、情操的显示。元代画墨竹、墨梅的名手很多，形成了一个创作热潮。

图7–16 墨梅图

十七、人物画

元代的人物画并不繁荣，人物画家的阵容及艺术成就都逊色于山水、花鸟画。这一方面由于受到文人画创作热潮的冲击，另一方面也由于画家们处在复杂的社会矛盾及民族矛盾之中，有的信佛参禅、有的浪迹江湖、有的隐居山林，因此他们对于用画直接表现自我——人，显得兴趣不大，而是借山水花鸟远离俗世，疏于人事。但还是有些人物画家在坚持创作，表现了某种审美追求。如张渥画人物，喜用白描勾勒，线条飘逸流畅，人物情态个性鲜明，刻画细致严谨，如他的《九歌图》就充分反映了这一创作特征。颜辉善作道释人物画，形象怪诞幽默，富有仙逸之气，特别是通过对人物面部的刻画，较深刻地揭示了其内在的性格气质。王绎的人物画重在对于人物"真性情"（《写像秘诀》）的表现，因而笔墨精到，刻画真实，如他的《杨竹西小像》（坡石松树系倪瓒画），人物神态安然稳健，笔墨线条简洁概括。他的《写像秘诀》也是一本较有价值的人物画论专著。

十八、绘画理论

元代的绘画理论可以分为三种类型，一是文人论述，散见于一些题跋诗文中，其中有些观点颇有美学价值，如赵孟頫的"书画用笔同法论"，倪瓒的"逸笔草草，不求形似"（《答张仲藻书》）论等，都为绘画审美与创作提供了新的艺术参照。二是理论专著，如夏文彦的《图绘宝鉴》、汤垕的《画鉴》等。三是技法专著，如黄公望的《写山水诀》、李衎的《画竹谱》、王绎的《写像秘诀》

等，这些著作都有它们各自的艺术价值与实用价值，其中有些论述是较为精彩的。如黄公望在《写山水诀》中强调了“理”的重要：“大抵作画，只是一个‘理’字最要紧。吴融诗云：‘良工善得丹青理’。”既要准确地表现客体形象，也要深刻地反映主体感受，使“物理”与“心理”有机融合。汤垕在《画鉴·画论》中指出：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，何哉？盖花卉之至清，画者当以意写之，不在形似耳，陈去非诗云：‘意足不求颜色似，前身相马九方皋’”。即画梅、竹、兰，重在写意神似，表现内在的精神气韵，以达到深层的审美观照，唯其如此，“意足不求颜色似”。另外，汤垕对人物画、界画、花鸟画等也多有评述。为此，余绍宋在《书画书录解题》中评《画鉴》谓：“深切著名，又多从画法立论，尤得要领。”《四库全书总目提要》亦谓：“所辩论皆在笔墨气韵间，不似董逌诸家以考证见长也。”李衎的《画竹谱》也是一本较系统的画竹技法书，论述翔实，特别是画竹“五法”及“十病”所言甚当。

十九、宗教美术

我国的宗教美术以魏晋南北朝、唐朝为极盛，而至宋元的宗教美术已是高潮后的余波，从量与质上来评判，宋元宗教美术是不堪与之相比较的。虽然宋元的宗教还是颇有社会影响，但绘画领域，由于山水、人物、花鸟画的勃兴及大量文人的涉足，从而使彼岸世界的宗教美术逐渐缩小了创作领域。

但在宋元有限的宗教美术中，有些作品还是具有一定艺术特色的。如敦煌莫高窟（宋）61窟中的《西方净土变》、《法华经变》等经变、佛传故事，画面巨大，层次丰富，描绘精致；如《报恩经变》，气势宏伟而结构严谨，可见唐代经变图的遗风。元代在敦煌莫高窟也有少量的石窟，如3窟中的《千手千眼观音》，形象温柔丰满，千手变化生动，可见其构思精湛，特别是线条秀逸流畅，旖

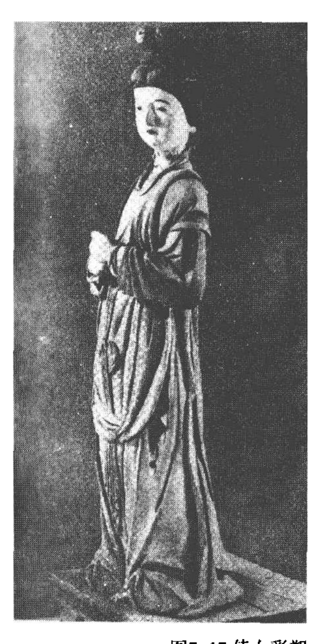
旎多姿，由于运用了“湿壁画”（即在壁未干之前画）法，从而色彩晕染滋润，具有朦胧之美，艺术效果含蓄而浓烈。山西永济县（1957年因修建三门峡水库而搬迁至芮城县）永乐宫的宗教壁画，色彩华丽、气象壮观，尤其是线条运用极为熟练精湛、遒劲刚健、质感强烈，并能突出不同人物的性格特征与精神风貌，特别是三清殿中的大型壁画《朝元图》，堪称元代宗教美术的代表之作，全画场景宏伟而描绘细腻，共绘神像 286 个，各具风采，尤其是帝后，气度非凡，面容妩媚丰盈，衣饰富丽绮艳，刻画精工细腻，衣袖缨络线条飘逸舒展而力度内含，达到了相当传神的艺术效果。

第三节 雕塑

宋元的雕塑依然以宗教雕塑为主体，它虽然已不复魏晋南北朝、唐朝那样昌盛，但在艺术风格上，却也有自己的时代特征。如果说魏晋佛塑风格是清隽超逸，唐代是丰满雄健，那么宋元则是优美生动，更为走向世俗也更为转向汉化，折射着浓郁的生活气息，是现实社会中人的审美情态的衍化。

一、宋代的宗教雕塑

宋代的宗教雕塑以敦煌莫高窟、麦积山及山西晋祠圣母殿、山东长清灵岩寺、江苏苏州角直保圣寺等为代表。莫高窟中的宋代雕塑有一定的数量，其中如第 55 窟中佛尊、天王、比丘等造型较为生动，已带有宋塑的艺术特征，线条柔韧遒劲，形体修长，


图7-17 侍女彩塑

形象神韵颇为优美。麦积山的宋塑也有一定的数量，其中165窟正壁两侧的供养人和左壁菩萨的雕塑手法圆熟洗练，造型生动自然，特别是形体动作与面部神态富有写实意味，孕含着世俗人情，可见社会化、普世性的创作精神对宗教雕塑的渗透。

山西太原晋祠圣母殿中的43尊圣母及侍女彩塑（图7-17），是宋塑中的艺术精品，表现方法完全是世俗化的，是当时彩塑艺人们从现实生活中选取素材，然后再概括提炼而成的，从而给人以形象生动、血肉丰满之感。14尊侍女造型不一，神态各异，有的正低头凝思，有的或回眸含笑，有的在侧耳聆听，表现了宫女们活跃的性格，从而揭示了她们此时此地不同的心绪情态。表现手法也很精湛，结构严谨、比例准确、刻画细腻，从面型体态到衣褶飘带都处理得十分精微。其色彩亦明丽艳美，带有浓郁的民间审美情趣。

山东长清灵岩寺是我国古代有名的四大佛寺之一。殿中的40尊罗汉，手法写实，体型多变，生动地突出了众罗汉的性格特征，其情感表情似乎正是从现实社会中转变而来。作为一组群体罗汉，雕塑者们充分运用了整体构思，使40尊罗汉成为一个既各自独立、又互为呼应的群体系列性塑像，他们有的正趺坐沉思（图7-18），似进入禅境；有的气宇轩昂，神态超然悠闲；有的正作着交谈，似在沟通情感；有的则抱膝仰坐，好像沉湎于遐思。其线条流畅简洁，纹理褶叠刻画严谨。罗汉塑像的设色亦典雅和谐，不流凡俗。因此，如果说晋祠侍女充分体现了女性之美，那么灵岩寺罗汉则生动展现了男性之美。

江苏甪直保圣寺罗汉也是著名的宗教雕塑，过去相传是唐代雕塑名家杨惠之所雕，后经考证鉴定应是宋塑。保圣寺的十多尊罗汉，造型比较自由，或卧躺或趺坐，面部表情各显个性，其表现手法比长清灵岩寺更为潇洒，因而也更走向现实。洞庭紫金庵的罗汉，也与其有相似之处，亦注重写实化的塑造，展现各罗汉的情态个性。

因此，从这些罗汉塑造的美学风格来看，已似乎全然没有彼岸世界的那种神秘邈远性，而是充满了此岸世界的现实生活性。

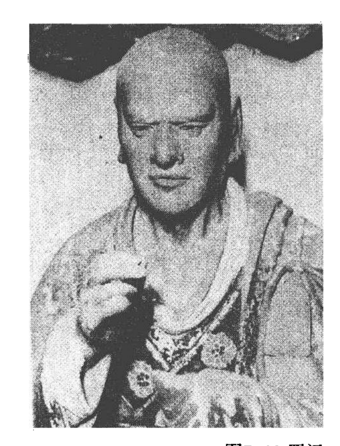


图7-18 罗汉

二、大足石刻的艺术特色

重庆大足石刻规模宏大、气势磅礴，其中以宝顶山、北山两处为典型。宝顶山有许多经变故事，如"地狱变相"等以多幅系列的画面交织而成，具有一定的情节性。这些经变雕像在表现手法上也是颇有现实气息与生活情趣的，因而其原来的宗教气息已被雕刻匠人为淡化了。北山的造像雕塑一般都比较高大，而且有的形成系列群像。如136窟中以佛尊坐于莲台为中心，迦叶、阿难和两菩萨分立左右，同时还有童子及供养人，其他还有骑狮文殊、乘象普贤、持珠持印观音、牵兽力士等，但形象都颇有特色。如佛尊虽较为端庄，但神态比较柔和，依然流露了现实的人情味。童子和供养人手法更为写实，形态生动。其雕塑技法也较为精湛，衣褶佩饰精镂细刻，雕工考究，西克门及舒伯在《中国艺术与建筑》中曾分析这种雕塑艺术的效果是："这些佛与菩萨的仪态非常自然，好像他们正庄严地走向前来，或刚刚坐在莲花座上。由于一些动作使得他们的衣裳及围绕身上的彩带飘动。这些彩带非常重要，因为它们能在空中产生轻飘的旋涡，有的彩带绕着手，有的绕着身体，有的甚至绕到背后去。在三度空间中产生一种微荡特殊的效果。衣纹与彩带的褶纹雕得相当深，同时有极尖锐的棱角，因此当光线照在雕像上，能产生光影强烈的对比。雕工在飘带与天衣末端部分常以螺旋涡卷的形态来表现飘舞的尾带或衣角，这与当时中国绘画中的笔法非常相似"。因此，北山造像在宋塑中是占有较重要的艺术地位的。

宋代的陶俑虽不及汉唐那样量多质优，但也有一些艺术特色，如成都宋墓出土的文武陶俑及牵马俑等，造型质朴，带有较明显的写实性。另外，宋代雕塑出现一种新的趋势，即和民间工艺美

术的相结合，这一点到明清表现得更为突出。这种雕塑出于民间艺人之手，各有特色，或精巧玲珑，或稚拙可爱。如南宋时的刻竹高手詹成者所刻人物、花鸟、宫室，层次清晰，形象优美，达到了浅浮雕及线刻的较高水准。

三、元代雕塑

元代的雕塑艺术不是很兴盛，其主要原因是受到了佛教密宗的影响，如河北平昌县居庸关云台卷洞上的浮雕密宗佛及四天王等，就是这种密宗艺术风格的作品。在圆雕佛像上，密宗佛的典型特征是腰细、肉髻高，并趋于创作上的模式化、凝固化，世俗的写实气氛及生活气息大大削弱了，因此这类雕塑除了精巧的雕工外，其真正的艺术价值是不高的。这个时期的民间雕塑却有一些富有情趣的佳作，如河南焦作发现的杂剧陶俑，生动地反映了杂剧演员的动态与神情，使人可见杂剧表演艺术之一斑，这也是和元代杂剧艺术的兴盛是分不开的。又如陕西户县贺氏墓出土的元“胡人骑骆驼俑”，形态别致，一胡人骑于骆驼上，一手拿着一面小鼓，一手作着手势，似在作着精彩的说唱表演，特别是面容表情显得神采飞扬，给人以有声有色之感，是元代陶俑的上乘之作。

第四节 书法

尽管宋代的国势不如汉、唐那样强盛，但其艺术气氛并不淡

漠，美学精神也并不低下。在文学上，有可与唐诗相媲美的宋词。在绘画上，有可与唐画相峙的宋代山水等。而与文学、绘画关系密切的书法，经过前期的颓废和迷惘后，也相应取得了较高的成就与较大的发展。

一、书法美学精神的颓唐：崇帖与趋时

宋代建国之初对书法并不重视，可能是统治阶级忙于政权的建设而无暇顾及，这就使书法艺术的发展缺乏一个良好的社会环境，也为这个时代的书法带来了艺术上的先天不足。此种现象直至宋太宗赵光义时才有所改观。宋太宗喜好书法，购募历代帝王名臣书家的墨迹，摹刻成《淳化阁帖》十卷，这原本是件有利于书法艺术发展的好事，但由于《淳化阁帖》中王羲之、王献之书法占了很大比例，从而形成了书法的双重封闭，一是唯“二王”是尊，二是唯帖是学。从而形成了笔墨的模式化，学习方法的单一化，书法审美意识的狭窄化。特别是帖由于经过多次翻摹传刻，再加上当时的印刷技术毕竟还未能像今天这样精良，从而使点画失真而气息失落，谬本流传，使学书者难以提高书艺。由于这种封闭的势态，从而使宋代初期的书法又出现了艺术上的低靡期。

另一方面，宋代书法艺苑缺少一种理性的艺术精神与应有的美学觉悟，不是尊重书法艺术本体，而是“趋时贵书”，即权贵意识大于艺术意识，群起而趋时仿效权贵书家，从而形成了千人一面、千笔一体的雷同局面，书法艺术的创造意识萎缩了，阻碍了新的风格流派的产生。米芾在《书史》中曾揭露过这种时弊，他说：“李宗锷主文既久，士子皆学其书（隶书）。肥扁朴拙，以投其好，用取科第，自此惟趋时贵书矣。宋宣献公绶作参政，倾朝学之，号曰‘朝体’。韩忠献公琦好颜书，士俗皆学颜。及蔡襄贵，士庶又皆学之。王文公安石作相，士俗亦皆学其体。自此古法不讲。”“趋时贵书”之风不仅弥散于北宋书坛，而且一直漫延至南宋。“高宗

初学黄字，天下翕然学黄字；后作米字，天下翕然学米字；最后作孙过庭字，而孙字又盛”（《书林藻鉴》）。这种随波逐流，“趋时贵书”的书法倾向，是功利观念取代了艺术观念，被动的依附心理取代了能动的主体意识，是整个书法美学精神的颓唐。

宋代书法之所以还能在书法史上占有相当的地位，这是与蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾（世称“宋四大家”）的成就与影响分不开的。他们崛起于神宗熙宁、元丰年间，四人都有良好的艺术素养与完善的智能结构，因此他们涉足书坛时，就有着较高的审美层次，而对着宋代书苑唯帖是崇的倾向，他们多方取法而不蹈袭前人，在沉闷迟滞的宋代书苑中爆发出了可贵的创新意识。因此，“蔡、苏、黄、米”四大家作为一个富有追求的书法家群体，为宋代书法在历史上增添了瑰丽的“亮色”。

二、“宋四大家”：蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾

蔡襄（1012—1067），字君谟，兴化仙游（今福建）人。蔡襄书法有着深厚的传统根底，曾先后师法王羲之、颜真卿等人，楷书功力精深，如《昼锦堂记》点画线条刚劲凝重，结构稳健，他的行草书也浑朴端劲，于凝重稳健中有一股遒丽秀逸之气。他的尺牍书札颇有艺术特色，运笔丰润圆健、平和畅达，结构自然、疏密和谐，特别是整体气息贯通流转而温淳婉丽，没有丝毫的矫揉造作之气，妍美处不媚弱，劲健处不生硬，笔墨造诣的确是颇独到的。为此，他的尺牍书法历来评价较高，黄庭坚就曾说：“君谟真行简札甚秀丽，能入永兴之室”。从他传世的一些尺牍书法来看，可见他是取王字之秀逸、颜字之雄健而变汇，从而形成了自己这种刚柔并兼的独特书风。另外，他还善作散笔草书，称为散草或飞草，变化生动而气势酣畅，有一定的创新性。苏轼《论书》评其谓：“‘蔡君谟独步当世’此为至论。言君谟行书第一，小楷第二，草书第三；就其所长而求其所短，大字为小疏也。天

资既高，辅以笃学，其独步当世宜哉！”

苏轼（1037—1101），字子瞻，号东坡居士，眉山（今四川）人。他是宋代文豪，亦擅长绘画。他的书法初学“二王”，后又取法于颜真卿、杨凝式、李北海等人，变化笔墨，渗入个性，“独以翰墨妙天下”。他有着自己独到的书法美学见解，曾旗帜鲜明地提出：“我书意造本无法，点画信手烦推求。短长肥瘦各有度，玉环飞燕谁敢憎。”显示了他敢于突破传统模式，追求那种洒脱奔放的表现手法，倡导那种短长肥瘦的多姿形态，这对于当时崇尚帖学，“趋时贵书”无疑是审美观念上的冲击。然而他的“我书意造本无法”又不是绝对的丢弃传统，而是在遵循传统的基础上贵在“意造”，即意趣、意境、意象、意韵上的创造，在“无法”中体现“有法”，他所留下的大量墨迹书件，为其作了理论上的验证。他的书法艺术创作注重笔墨形态效果，线条圆浑丰盈而气势横溢，有种冲和高迈而丰逸遒美之感。他的书法结构也并不追求外在形式的狂怪，而是运用点画的欹侧、笔墨的粗细产生变化，因而耐人寻味。同时，苏轼的书风形式也时有变化，如有潇洒豪放的《黄州寒食帖》（图 7—19），又有稳健浑穆的《赤壁赋》等。黄庭坚在《山谷题跋》中曾比较扼要地谈了苏轼的书法艺术特征：“东坡道人少日学兰亭，故其书姿媚似徐季海。至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦劲似柳诚悬。中岁喜学颜鲁公、杨风子书，其合处不减李北海。至于笔圆而韵胜，挟以文章妙天下。”



图7-19 黄州寒食帖（局部）

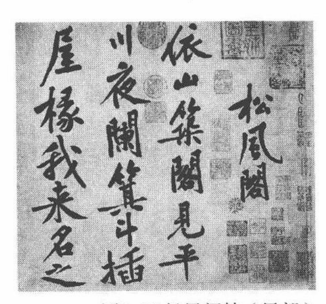
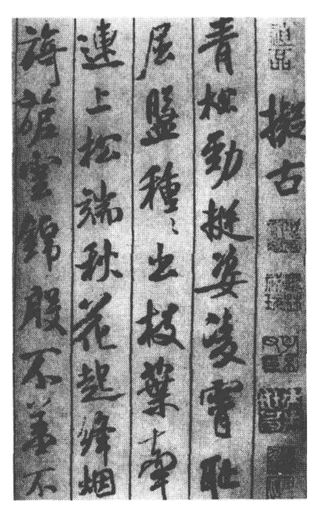


图7-20 松风阁帖（局部）

黄庭坚（1045—1105），字鲁直，号山谷道人，分宁（今江西修水）人。他是“宋四大家”中书法艺术形式美感最独特、最强烈的一个。其书法中宫收紧，笔墨舒展呈放射形，犹如长桨荡波、跌宕多姿，显得恣肆宏放而神采焕发。此种书法形式的产生，据黄庭坚自己说是“晚入峡见长年荡桨，乃悟笔法”。可见他善于从现实生活中吸取养料，成为艺术创新的媒介。他亦从《瘗鹤铭》中得侧险取势，纵横拗崛法。如他的书法代表作《松风阁帖》（图 7—20）、


图7-21 蜀素帖（局部）

《苏轼寒食帖跋》等，运笔起伏逸放，线条遒劲洒脱，具有既酣畅淋漓又沉着稳健的辩证艺术效果，豁达宏放而又不失谨严凝重之势。康有为在《广艺舟双楫》中谓其："山谷行书，虽昂藏郁拔，而神闲意秾，入门自媚；若其笔法瘦劲圆通，则自篆来。"实际上他是一位极善于学习而多头取法的大书家。他曾自叙学书简历："余学草书三十余年，初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。晚得苏才翁、子美书观之，乃得古人笔意。其后又得张长史、僧怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙。"张旭、怀素那种潇洒不羁、神采飞扬的运笔之法，正是他悟到笔法之妙的源头，艺术上的创新与突破也渊源于此，他有了这种艺术心理准备后，一旦见到三峡荡桨，那种崭新的书法形式随即应运而生。由此可见，艺术上的创新，首先要有审美心理的准备及审美觉悟的提高。唯其如此，黄庭坚的草书也极为精彩，如《诸上座帖》笔墨灵动，风姿隽逸，是宋代草书难得的精品。

米芾（1051–1107），初名黻，字元章，号襄阳漫士、海岳外史等，原籍山西太原，后迁居湖北襄阳。他是一位博学多才而又放浪形骸的艺术家，精于诗文、绘画、鉴赏等。他任书画学博士时，广泛阅览宫中所藏书画秘迹，开拓了艺术视野。其书法曾取法于王献之、颜真卿、李邕、钟繇等，但不为前人所囿，敢于别出新意。他曾说："善书者只有一笔，我独四面。"反映了他极善运笔，翻腾起倒而豪放恣肆，雄强骏快而变化迭出，犹如"风樯阵马，沉着痛快"。如他的书法名作《苕溪诗》、《蜀素帖》（图7–21），笔调飘逸洒脱中见雄健宕落，结构欹侧相依中见体势鲜明，节奏强烈而气势磅礴。可见他的运笔特点有种"刷字"味。他在自己所著的《海岳名言》中曾记载："海岳以书学博士召对。上问本朝以书名世者凡数人，海岳各以其人对。曰：'蔡京不得笔，蔡卞得笔而乏逸韵，蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏轼画字'。上复问：'卿书如何？'对曰：'臣书刷字'。""刷"

是一种较快的运笔方法，笔锋欹侧放纵，笔速迅疾爽辣，使字势郁勃，充满了强烈的动感，这也就是他所说的运笔“我独四面”。米芾也是一位颇有理论素养的书法家，所著《书史》研究评述历代书法名作，其中不乏有精微独到之处。《海岳名言》，是平日论书之语的汇集，对书法创作、鉴赏、评论多有阐发，其中虽然有些偏颇之处，但显示了较强的理论锋芒，如他尖锐地指出：“历观前贤论书，征引迂远，比况奇巧，如‘龙跳天门，虎卧风阙’，是何等语？或遣辞求工，去法逾远，无益学者。故吾所论要在人人，不为溢辞。”他就强调了书论要结合创作实践，符合客观，“要在入人”，不要过于玄妙。

作为宋代书坛的一桩公案，有必要提及的是“宋四家”第一原为蔡京，因其名声不好，钻营弄权而被蔡襄所取代。《清河书画舫》中明确指出：“宋人书例称苏、黄、米、蔡者，谓京也。后人恶其为人，乃斥去之而进君谟（襄）书耳。”

三、宋代的书法理论

宋代的书法理论著述，除了米芾的《书史》、《海岳名言》影响较大外，苏轼、黄庭坚的一些书论题跋也颇有见地，如苏轼在《跋王晋卿所藏〈莲花经〉》中指出：“凡世之所贵，必贵其难。真书难于飘扬，草书难于严重，大字难于结密而无间，小字难于宽绰而有余”。这就提出了一个重要的书法美学辩证观，即艺术上的二律背反式，楷书端庄中要表现出飘扬之势，草书飞动中要含有庄重之意，大字宽绰中要突出结密之态，小字结密中要展示宽绰之形，虽然这是难以表现的，唯其如此，才显出一个书法家的艺术造诣。黄庭坚对于书法艺术传统的吸纳，也是带有辩证观点的，他说：“《兰亭》虽真、行书之宗，然不必一笔一画为准。譬如周公、孔子不能无小过。过而不害其聪明睿圣，所以为圣人。不善学者，即圣人之过而学之，故蔽于一曲。今世学《兰亭》者，

多此也”。即对于书法名作不必拘泥于一点一画的酷肖，把其均看作是准则。即使像周公、孔子这样的圣人也有小的过失，但并不影响其睿圣。不善学习者，往往连过失也学，所以囿蔽于此。而当今学《兰亭》的人，大都也是这样不作分析，照单全收的。在帖学盛行的宋代，黄庭坚能这样提出问题，是有理论勇气的。

总的来说宋代的书法理论著述数量并不少，除了苏、黄、米外，还有朱长文的《墨池编》、黄伯思的《东观余论》、姜夔的《续书谱》、赵构的《翰墨志》及书法史料汇编《宣和书谱》等也有一定的理论参考价值，而其他一些书法理论著述则大都是沿袭前人、诠解旧说之作。

四、元代书法简介

虽然元代的历史颇为短暂，仅九十多年，但元代的书法艺苑并不寂寞。自仁宗、英宗时就比较注重书法艺术，常把一些帝王墨迹赏赐群臣。文宗时置立了“奎章阁”，系专门鉴定内府所藏书法名画的机构，当时的名书画家柯九思任鉴书博士。尽管帝王的喜好可以在一定程度上活跃书法艺术创作，但是在书法艺术如何突破创新上，并不能显示多大的能动性。所以，元代书法初期还是沿袭宋代尊帖之风，以宗唐为主。以后，赵孟頫效法晋代书法，才使当时书苑改为宗晋。但元代无论是宗唐或宗晋，都显得比较被动，继承大于创新，成为一种惯性的延续机制，缺乏那种勃发的创造精神。就拿被尊为元代书法一代宗师的赵孟頫来讲，客观地评其书法技法是完善优美而圆熟精到的，但他的创造意识是淡薄的。如果真要在元代书法中寻找较有创新观念的书法家，那么被称为“狂怪”的杨维桢，却是应当得到推崇的。

五、赵孟頫的书法成就与不足

赵孟頫（简介见绘画部分）是一位具有良好艺术素养的书法

家，凭借着他深厚的书画诗文造诣，他在书法上是可以做出卓越贡献的。可惜的是他太注重于技法，孜孜以求于运笔精熟，从而使他无暇去顾及创新。他的书法广采博取于前贤名家，钟繇、“二王”、李邕等无不精研，尤从晋人书法中获益很多。元代名学者虞集曾称他“楷法深得《洛神赋》，而揽其标。行书诣《圣教序》，而入其室。至于草书，饱十七帖而变其形”。


图7-22 妙严寺记（局部）

赵孟頫的书法运笔娴熟精致，笔调流畅秀逸而妍美遒劲，结构严谨和谐，疏密离合纯任自然，而且他写字速度极快，一天写楷书能达万字，可见其运笔的神速。的确，他的技法是极为高超、功力是极为精深的，且书法各体皆能，留下了大量的墨迹。如他的楷书《妙严寺记》（图 7–22），运笔畅达洗练，结构俊美稳健，而且行毫运墨间带有行书意味。其行书笔调秀劲妍丽而流畅爽朗，结构也左顾右盼，姿态秀逸，可见其是颇得《兰亭》意绪的。他的章草也婀娜多姿，飘逸舒展，小楷亦精湛工致，功力深厚。因此，他博得当世及后来不少书法家的推崇是不奇怪的，甚至有人把他比作晋之右军、唐之鲁公。这种推崇主要的参照是技法与功力，而不是创新与突破。如果以后者为参照系的话，那么赵孟頫是较为保守的。他的书法无论是正、草、隶、篆，都表现为某种规范，留有明显的宗法前人的标记，如楷书较多取法李邕，行书较多师承《兰亭》，他自己的艺术个性与创造意识却淹没于这种规范与效法中，他只是书法艺苑上技法的大家而非一代大师。尽管其后的傅山曾抨击赵字“巧”、“媚”、“浅俗”，这也是从技法层次上来评判，并未进入书法艺术的本体。

赵孟頫的一些书论也体现了他对运笔的重视，其参照与他的书法创作实践是相一致的。

六、鲜于枢、康里巎巎及杨维桢的书法艺术

鲜于枢（1256–1301），字伯机，号困学山民，渔阳（今北京）

人。他颇有才华，能诗善文，然怀才不遇，因而嗜酒。他的书法取法于王献之、怀素，笔墨苍劲刚健，善悬腕作书，笔调跌宕起伏。如他的行草，用笔劲挺，骨力洞达，具有逸放之姿，但创新不够，个人风格并不强烈。《评书帖》称其谓："鲜于伯机书，自是子昂劲敌，惜大书不多见。"在钱塘时与赵孟頫相识，交谊颇为深厚，时常探讨书艺。

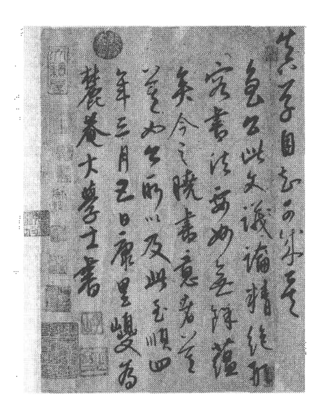


图7-23 康里巎巎行草

康里巎巎(1295—1345)，字子山，号恕叟，康里(今内蒙古)人。他是我国著名的少数民族书法家之一。他的书法以行草见长（图7—23），师法王羲之，笔墨圆健遒劲而气韵生动，郁勃峻茂而气势酣畅，别有一种刚中寓秀之态。他的书法在当时名重一时，方孝孺评曰："康里公如鸾雏出巢，神采可爱，而颉颃未熟，善悬腕，行草逸迈可喜，所缺沉著不足。"据《元史》记载，他"善真行草书，识者谓得晋人笔意，单牍片纸人争宝之，不翅金玉"。这固然和他的政治地位有一定关系（他官至翰林学士承旨），但他的书法在功力、技法上是较独到的。

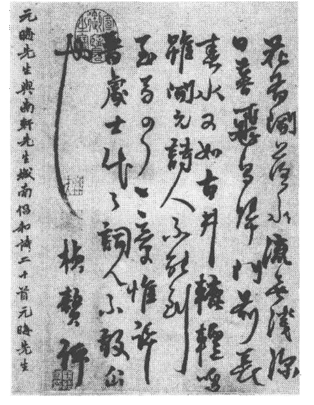


图7-24 杨维桢行书诗册

杨维桢（1296—1370），字廉夫，号铁崖、铁笛道人，诸暨（今浙江）人。年少时，其父杨宏筑楼铁崖山中，聚书数万卷，抽去其梯，使其在楼上诵读五年，从而打下了深厚的文化基础。使他成为著名的元代文学家，所作古乐府大都以神话和史事为题材，构思奇诡、行文纵横，有"文妖"之称。其秉性清高，不事权贵，喜与山水为伴，晚居江南松江（今上海），并终老于此。他的这种性格气质及文学素养必然影响他的书法艺术。因此其书风潇洒跌宕，注重于个性的抒发，以"狂怪"名世。然而他的"狂怪"不是缺乏根底的胡涂乱抹，而是在追宗晋唐之际，纳古求变，出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，在行草中掺入隶意，运笔劲峻狂逸而洒脱古朴，意趣飘然而神采耸秀，别有一种清新之气。如他的《行书诗册》（图 7—24），笔致萧疏朗达而提按多变，形成一种奇崛险绝的形态与昂扬顿挫的节奏。结构欹侧倾斜而凝

重缱绻，形成一种变形率放的意趣与稚拙质朴的气韵，显示了他独特的书法审美观念与强烈的书法创新意识。

七、元代的书法理论

元代的书法理论著述以赵孟頫的一些书论题跋较有影响，但他的书论核心部分是遵循古法，可见他对传统的尊重，如他在《定武兰亭跋》中说："昔人得古刻数行，专心而学之，便可名世，况《兰亭》是右军得意书，学之不已，何患不过人耶！"他在《跋唐怀素〈论书帖〉》时也曾说："怀素所以妙者，虽率意颠逸，千变万化，终不离魏、晋法度故也。后人作草，皆随俗缴绕，不合古法，不识者以为奇，不满识者一笑也。"特别值得指出的是他的用笔说极为后人所注重："书法以用笔为上，而结字亦须用工。盖结字因时相传，用笔千古不易。"强调书法"以用笔为上"是颇合书法艺术本体规律的，因为书法是线条艺术，是凭借着线条来造型结字的，而线条的变化又是无穷无尽的，或流畅酣劲，或飞舞奔放，或凝重持穆等，所以是"千古不易"，这一观点无疑是具有经典性的。但当赵孟頫一联系具体书法创作时，就显示出了一定的保守性，未能从技法意识上超越。也就是紧接着"用笔千古不易"说后，他又讲："右军字势古法一变，其雄秀之气出于天然，故古今以为师法。齐梁间人，结字非不古，而乏俊气。此又存乎其人。然古法终不可又失也。"从"用笔为上"到"千古不易，"其关键就在于"古法终不可失"，也就是说从运笔的功力、技法上接近古人，使运笔成为一种技术上的精确性、技法上的熟练性。从而可见赵孟頫的书法理论的局限性。客观地讲，他在用笔技法论述上是颇有见地的，但不能转变为艺术审美意识的超越和书法本体精神的提升。

元代其他的一些书法理论著述也大都是一些技法性的阐释，如陈绎曾的《翰林要诀》就提出了十二法，从执笔法、骨法一直

谈到平法、直法，其目的就是为了“笔笔造古意，字字有来历”，缺乏应有的理论风采及学术建树。

第五节 文学

宋代文学是颇为繁荣昌盛的，那壮观的作家群体、生动的创作势态、精彩的名篇佳作，无疑为我国文学创作增添了绚丽的篇章，起着承前启后、继往开来的作用。从而形成了文学史意义上的“唐宋”时代。由于历史背景和社会氛围的不同，宋代文学在时代的精神层面似乎承载着更多的东西，具有观念的引领、意识的参照、价值的取向乃至心灵的感应。

一、宋词兴盛的成因

由唐兴起的词，至宋已发展到了它的鼎盛期，从而成为整个宋代文学的巅峰，取得了可与唐诗相媲美的艺术成就，被人们并称为“唐诗宋词”。宋词之所以能成为整个宋代文学的主体，是有着社会经济、政治、文化及艺术诸多原因的。概括地讲，主要有三点成因。

第一，宋代的建立，结束了五代十国混乱割据的局面，使社会得以相对稳定，经济得以恢复发展，从而促进了城市商业的兴盛，其规模在不同程度上甚至超过了唐代，与城市发展趋于同步的市民阶层也迅速扩大。于是，形式活泼、内容生动的词便寻找到了一个宽广的文化环境，如北宋前期柳永的词就拥有广大的市

民读者群，达到了“凡有井水饮处，即能歌柳词”的普及程度。又如当时北宋的都城汴京（今河南开封），勾栏瓦舍、秦楼楚馆，到处可闻歌词演唱之声，正如宋孟元老在《东京梦华录·序》中所说：“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。”由此可见，宋词是宋代城市文化的重要一组成部分。

第二，北宋尽管是一个统一的国家，但国力并不强盛，而且从建国之初就面临着辽国的威胁，这在宋人的心灵中投上了阴影，而敏感多思的作家们便以自己的创作，发出伤感与感叹，从而为词的创作寻觅到了一个既能宏观反映社会形态，又能微观表现个人心态的独特题材。特别是在“靖康之乱”后，金人入侵，南宋偏安于江南，作家们面对山河沦陷、异族蹂躏、昏君懦弱的现实，创作激情犹如火山喷发，感叹国耻国难、抨击投降卖国、希望收复失地成了这个时期词作的主旋律，从而也把宋词的创作推向了高峰。

第三，任何时代一种文学体裁的兴起，都有着其一定的内在的艺术基因，如楚辞、汉赋、唐诗就说明了这一点。词虽然要晚于诗，但由于形式比较自由畅达，描写内容也相对地讲比较宽泛松弛，从而成为宋代文学的一种主要载体，为不少作家所喜爱，形成了庞大的词作家群体，仅据《全宋词》一书所载，当时的词人就达一千多。同时，由于宋代特定的社会背景，作家们的心态又大都是悲伤、愤慨的，而词从形式到内容也易于抒情遣怀，可以纵笔恣肆，任意发挥。而不像写诗那样要讲究形式（对仗等）的严谨化，注重内容（“言理”、“载道”等）的严肃性。

二、北宋前期词人：晏殊、欧阳修、柳永等

北宋初期的词坛，主要以晏殊、欧阳修为主要代表，他们的创作受到冯延巳的很大影响，基本上是“花间派”词风的延续，其词风婉约绮丽，其创作题材大都是恋情相思、伤感时序，显得

风流而缠绵。但在表现手法上却很有艺术特色，词境清新，意蕴优美，语言凝练。

晏殊（991—1055），字同叔，抚州临川（今江西抚州市）人。少年得志，以神童召试，赐同进士出身，后官至宰相。这种高官厚禄的生活使他的创作成为一种闲情逸志的调剂、闲兴淡愁的补偿。歌舞声色与伤春惜别成了他创作的基本范围，从而缺乏较广泛而深刻的社会内容。如“等闲离别易销魂，酒筵歌席莫辞频”（《浣溪纱》）、“一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院”（《踏莎行》）。大致反映了他的创作倾向。但晏词在艺术表现上，却显得字句工丽而流畅雅致，给人以一种明秀朗逸之感而无绮靡浮艳之色，在词境上达到了较高的艺术层次，从而写出了不少名句，如“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”，遣词新颖而属对工稳，写出了一腔伤春的情怀。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”。意境丰满而形象生动，突出了人物的相思之情，这几句词后曾被王国维引申为人生的三种境界之一。

欧阳修（1007—1072），字永叔，号醉翁、六一居士，庐陵（今江西吉安）人。仁宗时进士。他主要的文学成就在于倡导古文，发起了北宋散文的革新运动，系著名的“唐宋八大家”之一。而他的词作虽然风格和晏殊颇为相似，但在表现上，要隽逸深沉些，因而往往显得情深意浓，生活气息较强烈。刘熙载《艺概》中说：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳修得其深。”如《诉衷情》中的“清晨帘幕卷轻霜，呵手试梅妆。都缘自有离恨，故画作远山长”。将一个歌女情感上的苦闷生动地凸显了出来。欧阳修也是一位善于写景的高手，如著名的题咏颍州西湖《采桑子》十首，以明丽简约的笔触，描写了西湖的旖旎景色，从而交织着作者惆怅落寞的情绪，这可能和他晚年的境遇有关。如“群芳过后西湖好，狼藉残红，飞絮濛濛，垂柳阑干尽日风。笙歌散尽游人去，始觉春空。垂下帘栊，双燕归来细雨中。”以十分清淡平易的语言，情景交

融地反映了作者伤春的情感。

柳永（787–1053），字耆卿，原名三变，崇安（今福建武夷山）人，他科场考运不佳，直到晚年才中进士，做过屯田员外郎一类的小官。由于他怀才不遇，仕途落拓而常与当时的乐工、歌伎为伍，流连于歌榭酒肆与青楼妓院，在坊曲中创制新声，从而使北宋词得到了重大的变革。柳永有着精深的音律造诣（而词本来与音乐就有着密切的关系），因此他遵循词作与音乐的艺术规律，突破了北宋初期词调大都简短的局限，创作了大量的慢词，其篇幅的增长，句式的多变，都较大地拓展了词的艺术容量与表现范围，使写景抒情、叙事说理得以层层展开。如冯延巳的《抛球乐》仅有 44 字，柳永的则增为 187 字，晏殊的《雨中花》只有 51 字，而柳永的则增为 100 字，朱宁瞻的《女冠子》41 字，而柳永的则增为 132 字。从而使一些原来属于小令性质的词，发展成为具有相当表现能力的长调词。柳词的语言也极富民间气息，凡俚语俗言他都挥洒自如地运用于遣词造句之中，从而以他的俚词创作一改晏殊、欧阳修等人以雅词创作一统天下的局面，使他的词通俗晓畅、任情唯美、易记能唱，能“天下咏之”（《后山诗话》）。

柳词的创作倾向具有较强烈的城市平民意识，他以十分通俗的语言和极善铺陈的手法，反映了中下层市民的世俗情态及爱情生活，描写他们的喜怒哀乐及风花雪月，从而拥有广泛的市民读者群，为人们所喜闻乐见。柳词的艺术特色主要表现在缠绵的情爱与伤感的行旅描写中，“尤工于羁旅行役”（《直斋书录解题》）。如他的代表作《雨霖铃》：

寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处，兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。

多情自古伤离别，更那堪冷落清秋节！今宵酒醒何处？杨柳

岸，晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有千种风情，更与何人说。

词人把冷寂萧瑟的秋景与情人离别的伤感有机地交融在一起，通过层层景致的变化，突出了作者的抑郁、思恋与悲怆，以异常强烈的形式美、意境美来拨动人的心弦，产生相应的艺术魅力。特别是“今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月。”更是千古传诵的名句，它将词人那种悲秋别离的心情，以只可意会而不可言传的意象景致展现了出来，诚如夏敬观在《手评乐章集》中所说的：“层层铺叙，情景兼融，一笔到底，始终不懈”。又如他的《八声甘州》中的“渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。”也反映了他这种善于选择独特的景致与物态来凸显心绪的功力。

柳永在北宋词坛上所作的贡献是卓越的，但他的局限也是明显的，他的有些词过多地表现了自己的伤感、落拓情绪，写得也过于直白香艳与追求感官刺激，有猥亵之味，从而显得较为颓废、消沉。

北宋前期词坛除了上述三位词人外，范仲淹、张先、宋祁等人的创作也体现了一定的艺术特色。范仲淹以其著名的散文《岳阳楼记》而名传千古，其词的创作虽然数量不多，但开宋代词坛的边塞词风，气势郁勃，情调悲凉。《渔家傲》“塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意”为其代表作。张先又有“张三影”之称，他善于炼字造句，尤擅长于用“影”字，如“那堪更被明月，隔墙送过秋千影”（《青门引》），“沙上并禽池上暝，云破月来花弄影（《天仙子》），“中庭月色正清明，无数杨花过无影”（《木兰花》），从而构成一种意象朦胧之美。宋祁的词较注重于语言的绮丽与意境的清新，《玉楼春》中的“绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹”是写春天景色的名句，典型地反映了他的这种词艺风格。

三、北宋后期词人：苏轼、秦观、贺铸、周邦彦等

北宋前期的词作，基本上是属于“艳科”的范畴，以“婉约派”词人为主要的创作群体，虽然晏殊、欧阳修、柳永等人的创作也有各自的艺术美感和艺术魅力，但毕竟是阴柔有余而阳刚不足。词作缺乏一种雄浑的风骨与高亢的气势，词坛期待着新的突破与超越。而完成这个重任的是苏轼，他以自己雄浑激越、豪放隽逸的词作，开北宋“豪放派”词风，从而使北宋的词坛荡漾着气象宏大、强健郁勃的文学波澜。

苏轼是位全才型的一代艺术大师，他的词作“以诗为词”，把词从那种专写离愁别苦、思恋伤感的惯性题材中解脱出来，从形式到内容摆脱那种香艳之态、缠绵之意的束缚，使词具有更大的审美价值与社会功能。苏轼开创“豪放派”词风的历史功绩，就在于使宋词提高了美学层次，强化了艺术能量，从而堪与唐诗相媲美，如果没有苏轼的这种努力，宋词在文学史上将为之逊色。

苏轼的词作题材广泛、视野开阔、信手采撷，诚如刘熙载在《艺概》中所说达到了“无意不可入，无事不可言”的境地，把词从秦楼楚馆、花前月下拓展开来，反映变动的社会，描写矛盾的人生，从而使词境充满了多元化的美感、心灵的倾诉和精神的震撼。同时，苏轼的词作不囿于音律，主要是为了内容的表达和情感的传导，从而增强了词的文学本体性。因此，陆游在《老学庵笔记》中指出苏词“但豪放不喜剪裁以就声律耳。试取东坡诸词歌之，曲终，觉天风海雨逼人。”也就是说以前的词作大都是以文字内容就音律，而苏轼则以音律配文字内容，从而把词作与音律的关系由被动转为主动。

苏轼的词作在表现方法上做到了质朴自然与雄浑豪放、旷达超逸与浪漫昂扬的生动结合。如他的《念奴娇·赤壁怀古》：

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一

时多少豪杰。

遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，樯橹灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一尊还酹江月。

此首词为“豪放派”词作的经典名篇，作者立意高远，意象开阔，通过写景、怀古、议论，展现了作者壮志未酬的苦涩心态。词的开头就显得气势磅礴，把人物放在历史的长河中来观照。然后描写了赤壁奇险壮丽的景观，为塑造“雄姿英发”的周瑜作环境上的烘托，重笔浓彩地刻画了公瑾当年的豪杰之气。由此而触景生情，抒发感慨“人生如梦”，这种感慨虽然是悲观的，但联系作者当时的境遇来看（被贬黄州），又是交织着那种无可奈何而又焦灼痛苦的思绪，表现上消极厌世，实际上是积极入世而遭到曲折坎坷后的心灵叹息。作者独具匠心之处就是通过一个典型的险峻环境——赤壁，来塑造一位典型的古代英豪——周瑜，从而来反衬、突出一个落魄士人——作者。因此，尽管最后结束是低沉的，但整首词的基调却是豪放昂扬而乐观向上的，洋溢着勃发的创造意识，是对英雄精神的讴歌、对英雄时代的憧憬和对英雄人格的向往，其内在的美学境界还是很高的。而他的《水调歌头》“把酒问青天”却是一首优美的浪漫曲，作者让自己的思绪畅游在天上人间，通过月亮的阴晴圆缺来隐喻现实生活。整首词想象奇特、笔调恣纵、韵致超逸，给人以浓郁的诗情哲理美。俞文豹《吹剑录》中载：“东坡在玉堂曰，有幕士善歌，因问：‘我词何如柳士？’对曰：‘柳郎中词只合十七八女郎，执红牙板，歌杨柳岸晓风残月’；学士词须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱‘大江东去。’东坡为之绝倒。”

苏轼正是以自己的词作，扭转了宋代词坛阴盛阳衰的现状，从而使整个宋词真正展现了阴柔阳刚之美，使之互相辉映。正是在这个参照系上，我们不必像传统的文学史论那样过多地贬低“婉

约派词”。因为从辩证的美学观来看，“婉约”也是种美。但当“婉约派词”全部覆盖词坛时，这是非正常的。而当苏轼开创“豪放派词”后，这样就调正了文学机制。所以，我们应把“婉约派”与“豪放派”的词看作是种同构关系，没有婉约的陪衬，豪放也不足以显示，反之亦然。

苏轼的词作在很大程度上提高了词的审美作用和认识作用，但遗憾的是他所开创的“豪放派”词风在当时并没有形成洪波巨澜，这是当时特定的社会氛围和文化环境所使然。即使是“苏门四学士”中最有成就者秦观，他也依然展现了婉约的词风，其创作基调也依然反映了情思缠绵与离愁别恨。但秦观在艺术表现上却采用了淡化与平和的方法，对一些感情色彩很浓烈的题材，以“冷处理”，写得是那么的温和静逸，而经过读者的回味思考后，其强烈的艺术效果就展现出来了。如他的《鹊桥仙》写的是牛郎织女的爱情悲剧，但笔调平易，描写细腻，特别是最后两句：“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”，更是自然真挚而质朴无华，达到了情韵内蕴而意境丰满的境界。秦观词创作的另一个特点就是善于捕抓、构造各种具有象征性的自然景象，从而渗透进作者的主观意念，使用这些自然景象来渲染、衬托人的心理情感，如《满庭芳》中的“斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村”，《望海潮》中的“梅英疏淡，冰澌溶泄，东风暗换年华”，《踏莎行》中的“雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处”，都具有一种情景交融的艺术美感，显示了他精湛的语言功力，秦观词中所描写的对象大都是歌妓舞女，但他并没有把她们当作玩偶来写，而是真实地刻画她们的不幸遭遇，充分尊重她们独立的人格与情感，即把她们当作“人”来写，这也就使秦词带有较强的“人性”色彩，而无那种狎亵之气。

贺铸的词作也依然以婉约为主。但他是位武官出身的词人，因而有时也写些豪放的词作，因此他的创作路子似乎并不单一，

而是纵横相加。他的婉约词大都绮丽艳美，如《踏莎行》中“断无蜂蝶慕幽香，红衣脱尽芳心苦。”而描写闲愁之词也哀婉凄怆，如《青玉案》中“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。”那种空濛迷茫、压抑沉闷之气通过这象征性的景致都凸显了出来。代表贺词成就的则是那些豪放之作，如《六州歌头》“少年侠气，交结五都雄”。慷慨激扬、意气奋发，具有“雄姿壮采，不可一世”（《手批东山词》）之气。

周邦彦不仅工于词，亦精音律，并担任过大晟府（管理乐府的机构）的提举官，这使他处于这样一种境地：既有贡献又有局限。他凭借着自己的音律造诣，整理、审订、修正了不少词调，使之在音律上趋于规范与完整，使之节奏多变，音调优美，易于演唱，王国维说他的词调“曼声促节，繁会相宣；清浊抑扬，辘轳交往”（《清真先生遗事》）。周词在构思上也注重角度新颖、表现独特，以不落俗套而别于一般。因此他的笔墨生动多变，一波三折，时而如峰回路转，时而如山间迷津，如他的长调词《兰陵王》“柳阴直，烟里丝丝弄碧。”《六丑》“正单衣试酒，恨客里、光阴虚掷”等，层层铺叙，步步展开，结构严谨而丰满，描写回环而曲折，内蕴婉约而含蓄，诚如强焕所说“抚写物态，曲尽其妙”（《题周美成词》）。唯其如此，对周词历来评价很高，称其为词的集大成者，这种评价的参照主要从艺术的角度，然而从审美的角度来看，周词又是颇香艳的，这和他作为宋徽宗赵佶的御用艺术家，自己也常留连青楼的生活有关，如《解连环》中的“拼今生，对花对酒，为伊泪落”，极真实地勾勒出了他迷恋于酒色风月的内心世界。因此，他的词作是以精湛的艺术技巧处理风花雪月的题材。只是在言情体物、状貌写景上很是工致典雅，善于融古人之句入词。

四、南宋前期词人：辛弃疾、李清照

金人入侵的铁蹄，摧毁了北宋王朝荒淫奢侈、纸醉金迷的现

状，同时也踏破了风花雪月、情思缠绵的词调，使南渡后的南宋面临着双重尖锐的矛盾，因而也唤起了南宋人普遍的情感震撼与社会思考。正是在这种时代氛围和民族意识的背景中，由苏轼所开创的“豪放派”词风至此寻找到了一个蓬勃发展的时空，汇成了滔滔巨流，从而真正把宋词推向了辉煌的艺术高峰。

南宋的“豪放派”词人是以一个群体出现的。这个群体最早的词人大都是抗金反降阵营里的中坚分子，他们慷慨悲歌、热血沸腾，发出了“还我河山”的呐喊。从李纲的“霓旌龙旆，遥指澶渊道”（《喜迁莺》）到岳飞的“壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血”（《满江红》），从张元幹的“梦中原，挥老泪，遍南州”（《水调歌头》）到张孝祥的“万里中原烽火北，一尊浊酒戍楼东（《浣溪沙》），词风雄健豪迈，笔触遒劲排奡，抒发了时代的心声。他们的词作是豪放派词勃兴的前奏或序曲，而真正进入高潮的则是一代词人——辛弃疾。

辛弃疾（1140—1207），字幼安，号稼轩，山东济南人。年轻时即参加过抗金起义军。南归后，曾担任过湖北等地的安抚史，但遭受排挤打击，不得不归隐于江西上饶，晚年虽被朝廷再度起用，但与权贵不合而再度辞职。他是一位学识宏博、激情充沛、才华横溢，具有将相之才的词人。刘克庄在《辛稼轩集序》中评其词作谓：“公所作大声鞺鞳，小声铿鍧，横绝六合，扫空万古，自有苍生以来所无。其秾纤绵密者，亦不在小晏、秦郎之下。”

辛词具有强烈的爱国情怀和深刻的社会内容，他以饱蘸激情的笔调，真实地记录了那个动荡的社会现实，把握了时代的脉搏。辛词创作在思想倾向上，注重于“抚时感事”，干预时政，从而使他的词具有广泛的社会性和深厚的历史感，他或高歌抗金、或抨击弊政、或嘲讽懦弱、或讴歌英雄、或直抒胸臆，“慷慨纵横，有不可一世之概”（《四库全书总目提要》）。辛弃疾是位具有浓郁的英雄意识与英雄情结的词人，这就使他的词作常采用豪放

郁勃而忧思悲壮的表现方法，给人以思想上的震撼和情感上的共鸣。因此，他的不少精彩之作，都带有鲜明的英雄理念的渗透，从《永遇乐》中的“凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？”到《贺新郎》中的“道男儿到死心如铁。看试手，补天裂。”就使他的词作得到了美学意义上的升华，显示了一种不屈不挠、勇于抗争的民族精神。从而也使宋词从整体上得到了思想上的超越。

辛词在苏词“以诗为词”的基础上，进一步大胆开拓，“以文为词”，这就使词的创作获得了形式上的更大自由和内容上的更大承载，潇洒恣逸而信笔纵横，抒怀言志而议论风生，嬉笑怒骂而皆成词章。这样也就使辛词显得层次丰富、激宕起伏，具有多姿多彩的美感和奇谲恣肆的气魄，如他的《水龙吟·登建康赏心亭》：

楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏干拍遍，无人会，登临意。

休说鲈鱼堪脍，尽西风，季鹰归未？求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此！倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪？

通过登亭北望，抒发了自己壮志未酬的抑郁忧患及国难未除的焦灼愤激。上阕写景抒情，意境宏阔深沉，特别是“落日楼头，断鸿声里，江南游子”，气氛萧瑟苍茫，情调悲切凄怆。而“把吴钩看了，栏干拍遍”则充分展现了作者报国无门的愤懑与压抑。而下阕则通过对历史人物的缅怀来言意明志，特别是最后几句，自然而生动地刻画了英雄失意那种极度的悲伤与隐痛，令人激动不已。

一个不需要英雄的社会是可悲的。因此，辛弃疾的悲剧遭遇，是一种社会性的常规现象。所以，他由于长期失意，极度压抑，有时不免在词中表现出消极的情绪，这也是可以理解的，是一个英雄的愿望、理想与那个时代对其排斥、打击后所产生的矛盾冲突所导致，是一种思想上的变异与心灵上的扭曲所引发，从某种

意义上讲，这也是一种以消极形式表现出的抗议，从而并不影响辛词的思想光彩与艺术特色。

辛弃疾也写过一些田园词，那大都是他归隐乡间时所作。如果说辛词的主体风格是雄浑豪放，那么这些小令则展现了辛词的另一面：清新灵秀。如“稻花香里说丰年，听取蛙声一片。”（《西江月》）“城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。”（《鹧鸪天》）语言朴实而韵味淳厚，笔调灵活而节奏流畅，极富诗情画意，由此可见一位大作家是具有多种笔墨的。

当时和辛弃疾唱和的词人有韩元吉、杨炎正、陈亮、刘过等，他们的词作风格大致和辛词相同，属辛词群体的中坚。

南宋词坛还有一位重要的、也是第一流的作家——李清照（1084－约1155），号易安居士，章丘（今山东）人。父亲李格非，系学者兼文学家。她十八岁时和颇有学问的太学生赵明诚结婚。婚后生活温馨，夫妇诗词唱和及金石相赏。金兵入侵，丈夫病死，她亦只身飘零，晚年境遇悲凉。她是一位天才的女词人，亦工于诗文。她的创作分为两个时期，北宋时期词作婉约柔美，以反映闺情为主；南宋时期词作悲郁凄婉，以表现离乱为主。由于她的文学观是主张“词诗是一家”，因而使她的诗词创作出现了反差，诗以言志为主，词以抒情为主。所以从思想意义上来讲她的诗优于词，从艺术水准上来看她的词优于诗，像“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东。”（《乌江》）这样慷慨激昂的诗作，所表现的强烈的爱国主义精神，是难能可贵的。而其词作却以精湛的构思、形象的语言、优美的意境、丰富的想象、拟人化的修饰作了艺术上的超越，使宋词的形式美意境美得到了很大的提升，使其抒情性与婉约性达到了极致，从而使她的词作能在当时名家林立的词坛上独具风采。

李清照的前期词作风格清淡典雅，纯真纤丽，如在《点绛唇》中，她以灵动精巧的笔墨塑造了一位纯情少女的形态神情，特别

是“倚门回首，却把青梅嗅”，将少女羞涩、天真的性格鲜活地凸显了出来。《如梦令》中的“知否？知否？应是绿肥红瘦。”更是脍炙人口的名句，将那种惜花伤春的心态形象地展现了出来。李清照也是位热情、大胆的爱情歌手，她的《一剪梅》中的“此情无计可消除，才下眉头，却上心头”，《醉花阴》中的“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦”，表现了她对所爱之人的一往情深，刻骨铭心。在以男性为主宰的社会中，她的爱情意识如此勃发、强烈，无疑是对男权独尊的冲击，具有一定的反世俗意义。

靖康之乱，使李清照家破夫亡，失去了往日贵族化的生活而开始了颠沛流离的生涯，她亲身经历并亲眼目睹了异族入侵给社会带来的深重灾难，残酷的现实唤醒了她的创作觉悟，使她开始用词来反映生活，如《武陵春》中的“只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁。”《添字采桑子》中的“点滴霖霪，愁损北人，不惯起来听。”已流露出了她对现实的愁苦感受和愤懑抨击，而这种情感表现得最强烈的是她的《声声慢》：

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急！雁过也，正伤心，却是旧时相识。

满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘？守着窗儿，独自怎生得黑！梧桐更兼细雨，到黄昏，点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得！

词作的开头就出现了一连串的叠字，手法大胆新颖，气氛浓郁悲怆，节奏铿锵有力，突出了作者无比深沉的愁苦心态。通篇以萧疏冷落的秋色，孤独寂寞的场景来抒发国破家亡后的无限感慨和无限愁怨，具有较典型的社会意义。特别是在这首词中，已蕴含了深沉的忧患意识。因此，综观李清照的后期词作，已有从单一的爱情意识到忧患意识的演变，因而使其词作开拓了题材视野及社会内容。

五、南宋后期词人：姜夔、吴文英等

南宋前期词坛所洋溢的那种爱国主义精神及雄浑豪放的词风，至南宋后期时，已被朝廷的忍辱偷生所窒息，致使南宋后期的词坛，又重新兴起“婉约派”的词风，以与南宋王朝那种偏安江南、粉饰太平、奢侈荒淫的风气相适应。虽然这些词作在艺术表现上不无可取之处，但由于脱离现实、偏重文辞等原因，使这些词缺乏深广的社会内涵和较高的审美层次。南宋后期词人的主要代表是姜夔、吴文英等人。

姜夔（约1155－1221），字尧章，号白石道人，江西鄱阳人。屡试不第，布衣终身。但他周旋于权贵豪富之间，是这类人门下的清客。他不仅能词善诗，而且精于音乐、书法等，姜词风格典雅、婉约，崇尚高雅清妙，具有种飘逸绮秀之气。从《踏莎行》中的“夜长争得薄情知？春初早被相思染”到《念奴娇》中的“嫣然摇动，冷香飞上诗句”，写得情思缠绵、风雅蕴藉、笔墨灵秀而内容飘逸，达到了精致化的艺术层面。由于他精通音乐，因而所作词在音调、节奏上都比较准确生动、和谐婉转，具有一种音乐性的美感，但有时由于过多地注重了音韵的严谨规范，而束缚了思想内容的表现。从某种意义上来看，他是凭着精湛的词语及精致的技法来作词，而缺乏那种深刻的审美意识的观照，是以淡漠思想内容来强化艺术形式的。

姜夔后来由于较多地深入社会，加上他早年在扬州所见金人暴行的经历，使他后期的词作亦发出了一些豪放雄迈之声，如《永遇乐》中的“中原生聚，神京耆老，南望长淮金鼓”等，在不同程度上是带有奋发激昂之气的，但毕竟是偶然为之，被他那种婉约温馨之气所覆盖了。姜夔的词作在南宋有很大的社会影响，形成了“姜派”词人群体及“白石词风”。

吴文英（约1200－1260），字君特，号梦窗，四明（今浙江宁波）人。他一生虽未入仕做官，但系当时一些权贵的幕僚。他

的词风依然以婉约见长，系“姜派”词人，有《梦窗词》传世。对于他的词作在当时及清代都评价甚高，甚至把他与李商隐并论“词家之有文英，如诗家之有李商隐也。”（《四库全书提要》）这类评论的参照系显然是以吴词的形式规范、格律严谨、遣字炼句为依据，从而忽视了吴词的另一面，即有时内容较为空泛苍白。因此，客观地讲吴词的形式技巧大于思想内涵，当他的技巧运用自然圆熟时，也写出了不少颇有艺术美感的词作，而有时过于雕琢晦涩时，他的词作就显得用辞秾丽及华而不实。由此可见他的词作是精芜参半，这也是姜派词人在创作上无法摆脱的困境。如他写的较为动人的作品，大都是渗入自己的真情实感的，从而在形式上也较清新明快，如《唐多令》中的“何处合成愁？离人心上秋。纵芭蕉、不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月、怕登楼。”真切自然，颇接近口语，特别是开头两句，把愁字拆为“心、秋”二字，构思新颖，而且点出了送别的时序。又如他的长调词《莺啼序》达240字，但层次清晰而丰富，起承转合跌宕多变而婉约有致，显得功力不凡，将那种伤春感怀、伤别缅怀的心情生动地展示了出来。特别是最后几句“伤心千里江南，怨曲重招，断魂在否？”情感真切而浓烈，意境丰逸而开阔。

属于姜派词人中比较有影响的作家还有史达祖、王沂孙、张炎、周密、黄升等人。张炎所著的《词源》一书，也着重于声律音谱等形式技巧的研讨，有一定的技法价值，但缺乏艺术原理的分析与审美观念的渗透。

南宋灭亡前后，词坛上也出现过豪放派词再度兴起的趋势，较有代表性的作家有刘克庄、刘过、文天祥、刘辰翁、汪元量等人，但由于缺乏像辛弃疾这样第一流的词家挂帅领衔，又没有形成强大的群体阵容，因而无论从数量上与质量上来看，这个时期的豪放派词已是强弩之末了。但在当时特定的历史条件下，这些词人所发出的抗元呐喊，还是具有积极的社会意义的。

六、北宋的诗歌创作：梅尧臣、苏舜钦、王安石、苏轼等

两宋最高的文学成就无疑是词，而两宋诗的创作虽逊色于词，但也有鲜明的时代特征，这不仅是由于宋诗是在唐诗丰厚的积淀上发展的，而且宋词的创作对诗也有积极的影响，形成了一种双向同构的文学艺术机制。因此有不少作家既是大词人，又是大诗人，形成了词与诗创作的互相辉映，如苏轼就是典型代表。而大诗人陆游的词作，也极有艺术特色。

北宋初期的诗坛由于深受晚唐及五代绮靡浮华诗风的熏染而孕育产生了“西昆体诗”，这类诗的创作倾向是内容空虚苍白、形式奢丽华艳，不仅审美意义世俗化，而且艺术价值也是不高的。但“西昆体诗”所产生的消极影响，却束缚着宋诗的发展。北宋中期梅尧臣、苏舜钦等人针对当时诗歌创作的积弊，发起了诗歌革新运动，强调诗歌创作必须联系现实，提倡一种质朴平易的诗风。如梅尧臣的《田家语》通过农民的申诉，揭露了北宋王朝对农民的残酷压榨，语言流畅、真切自然、包含了较大的社会容量。苏舜钦的诗作则带有较强烈的参与意识，他敢于直抒胸臆，或高歌抗战、或抨击弊政，因而内容深刻，气势豪迈雄健，体现了鲜明的爱国主义精神。如在《吾闻》诗中他写道：“昼卧书册中，梦过玉关阙”，即使在梦中也希望能到关塞参加抗金的鏖战。尽管梅尧臣、苏舜钦的诗作在艺术上不够完善，有时思想大于形象，但他们所发起的诗歌革新运动，却扫除了西昆体诗的绮靡之风，为以后宋代诗歌的发展开拓了一条大道，这是他们为宋代诗歌所作的历史贡献。而真正确立宋代诗风的作家，可能要算王安石了。

王安石（1021—1086），字介甫，晚号半山，临川（今江西临川）人。他是一位杰出的政治家、文学家。宋仁宗庆历二年（1042）进士，做了十多年江浙地区的地方官，颇有政绩。宋神宗时出任宰相，实行著名的“王安石变法”，但由于历史条件的限制而流产失败。

他在文学上是一位全能型的作家，诗、词、散文皆能，系“唐宋八大家”之一。他的诗笔墨简约质朴，风格雄健隽拔，擅长修辞炼意，为宋代诗风的形成与确立作了贡献。王安石诗歌创作的整体倾向是带有强烈的忧患意识与现实精神，因此他的文学观基本上与欧阳修、梅尧臣等人趋于一致。具体地说，他的诗作主要分为两个阶段。变法前，他写作了不少反映现实、抨击时弊、体察民情及借古喻今的作品，如《河北民》就反映了当时边境百姓所遭受的残酷压榨，“今年大旱千里赤，州县仍催给河役。”他的这类诗带有较强的功利色彩，可能是为了他的变法运动作政治上的宣传与舆论上的铺垫，相对地讲艺术性要薄弱些。变法失败后，他开始侧重于写景诗的创作，笔调清新明快，意境优美丰盈，想象丰富细腻，艺术美感是很强烈的，充分展示了诗人善于状物抒情的特色，为宋代诗坛留下了不少名篇，如《泊船瓜洲》中的“春风又绿江南岸，明月何时照我还”，用一个“绿”字把江南浓郁的春意春情形象生动地展现了出来，具有开阔的意蕴和宏大的气势。据说他最初是用“到”，后又改用“过”、“入”、“满”，再推敲之则用了“绿”，显示了他严谨的创作态度。他的《梅花》一诗言简意赅，情景交融：“墙角数枝梅，凌寒独自开。遥知不是雪，唯有暗香来。”

如果说王安石为宋诗风格的确立作出了贡献，那么苏轼则为宋诗艺术上的成熟作出了努力。苏轼的诗作一如他的词作，笔墨潇洒雄浑，想象丰富别致，手法浪漫豪放，语言自然洗练，体制皆备而规模宏大，具有多元的美学内蕴和独特的文学价值。如“蚕欲老，麦半黄，前山后山雨浪浪。农夫辍耒女废筐，白衣仙人在高堂。”（《雨中游天竺灵感观音院》）通过雨中游景，作者反映了民间的疾苦，嘲讽了统治者不顾人民死活的昏庸，有着深刻的社会意义。而代表苏诗艺术最高成就的则是他的抒情诗与写景诗，如：

水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。（《饮湖上，初晴后雨》）

横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。（《题西林壁》）

东风袅袅泛崇光，香雾空蒙月转廊。只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆。（《海棠》）

荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝。一年好景君须记，最是橙黄桔绿时。（《赠刘景文》）

这些诗都显示了作者高迈的审美意识与卓越的表现技法，即他的诗思想相当睿智而独到。他的视角相当新颖而别致。写西湖从水光山色入手，而巧在一个比喻，从而将西湖之美表现得淋漓尽致。写庐山充分展现其时空感，而妙在一个“不识”，从而突出了庐山景色的雄伟壮观与变幻莫测，亦含有耐人寻味的哲理。写海棠则通过拟人化的方法，恐花睡去而秉烛高照，凸显出了作者那种深沉的惜花之情。而在赠友人的诗中，诗人通过自然景物的变化“荷尽”、“菊残”来启迪、告诫人们要珍惜年华。从中可见，作者不仅善于表现美、发掘美，而且善于对自然之美作深层的美学观照，揭示其哲理与意境。所以，苏轼诗的审美境界是高层次的，从而也提高了整个宋诗的艺术水平与美学效应。

苏轼在当时文坛上的影响是巨大的，黄庭坚、秦观、张耒、晁补之成为著名的“苏门四学士”，其中除了秦观以善作词驰名外，黄庭坚、张耒、晁补之亦有诗名，但他们的成就都逊色于苏轼。黄庭坚虽然被尊为“江西诗派”的领袖，但由于他文学观是较保守的，强调“无一字无来处”，致使他的诗作成就还远不如他的书法成就为高。

七、南宋的诗歌创作：陆游、范成大、杨万里等

南宋的社会现状是：金人入侵北方，高宗偏安江南，人们流

离失所、痛苦不堪，而南宋统治者依然骄奢淫逸、花天酒地。这种充满着矛盾的时代环境，极大地刺激了当时的文坛，震撼了作家们的心灵，使南宋的文坛勃发了参与意识与干预精神，激荡着雄浑豪壮的爱国主义主题曲。在词苑上，有杰出的词人辛弃疾。在诗苑上，有伟大的诗人陆游。他们的创作，为整个宋代文坛增添了光彩，也在文学史的长廊中留下了高亢的回声。

南宋最初的爱国诗人有陈与义与曾幾，他们的慷慨悲歌是南宋爱国主义诗作的前导，从陈与义“灭胡猛士今安有？非复当年单父台”（《雨中再赋海山楼诗》）的呐喊到曾幾“相对真成泣楚囚”（《寓居吴兴》）的悲歌，都生动地说明了这一点。而陆游曾从学于曾幾，注重于结构的严谨、诗情的营造及意境的提炼，尔后他通过勤奋地写作，终于崛起于南宋诗苑，并把这种深沉的忧患意识和爱国情怀观照下的诗歌创作推向了高潮。

陆游（1125—1210），字务观，号放翁，山阴（今浙江绍兴）人。他幼年时就遭受了异族人侵之苦而随父逃亡，这在他心中埋下了对侵略者的仇恨种子。青少年时代他努力学习，打下了良好的文学基础。1153 年他到杭州参加进士考试，尽管成绩优异但却被秦桧除名。1170 年他到四川参加王炎的军队，开始了他的军旅生活，也为他的创作开阔了视野。其后，他又应好友范成大之邀担任了参议官，因他生性豪放，主张抗金而遭周围同僚排斥。1178 年他离开生活了九年的川陕，回到临安，但由于他始终坚持抗金的政治主张而被罢黜还乡。从此闲居家乡山阴镜湖边二十多年，与乡民们建立了亲密无间的友情。陆游一生创作了大量的诗作，现存有 9300 多首。

陆游是一位具有强烈的爱国主义精神与政治参与意识的诗人，在他一生的诗作中都贯穿着这种主导倾向，因而他的诗作具有鲜明的时代感。从“早岁那知世事艰，中原北望气如山”（《书愤》）到“遗民泪尽胡尘里，南望王师又一年”（《秋夜将晓出

篱门迎凉有感》），直至罢隐故乡时的“夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”（《十一月四日风雨大作》）及临逝世时写的“王师北定中原日，家祭无忘告乃翁”（《示儿》），始终不渝地大声疾呼抗金复国，坚定不移地高扬爱国主义的大旗，从而使他的诗作具有深刻的思想内容与崇高的美学境界，具有认识与审美的双重作用，积淀了丰富的历史容量。

陆游的诗在艺术上也是极有特色的，风格雄健豪迈，笔墨恣肆宏放，语言精湛凝练，既洋溢着现实主义的激情又弥散着浪漫主义的气息，具有强烈的艺术感染力。如：

衣上征尘杂酒痕，远游无处不消魂。此身合是诗人未？细雨骑驴入剑门。（《剑门道中遇微雨》）

和戎诏下十五年，将军不战空临边。朱门沉沉按歌舞，厩马肥死弓断弦。戍楼刁斗催落月，三十从军今白发。笛里谁知壮士心，沙头空照征人骨。中原干戈古亦闻，岂有逆胡传子孙！遗民忍死望恢复，几处今宵垂泪痕！（《关山月》）

在第一首诗中，作者充分运用了形象化的语言，描绘了一幅具有动态性的画面：剑门细雨迷蒙，诗人驴背行吟，自我设问。从而突出了作者那种焦灼、矛盾而又不甘心做一位闲适诗人的心态，表达了作者那种报国无门、壮志难酬的愤慨，而这种倾向作者并未直接从诗中写出来，而是通过场面、设问，自然而然地流露出来的。在第二首诗中，作者充分运用对照比较的办法，将统治者的忍辱偷生和腐朽生活，爱国兵士的渴望杀敌报国，沦陷区人民的期待收复失地，三者有机地交织在一起，从而将当时尖锐的民族矛盾、社会矛盾表现了出来。笔调深沉，气氛悲怆，具有边塞诗的艺术美感。特别是“笛里谁知壮士心，沙头空照征人骨”更是对仗工稳、寓意深刻的名句。而他的《长歌行》却手法浪漫，想象丰富，充满了爱国主义的思想感情。

陆游诗歌的美学风貌除主要表现在雄健豪放、沉郁悲壮一面

外，他的一些抒情写景诗也清新优美、意韵淳厚、颇有情致，其中有的成为千古不朽之名句，如《游山西村》中的“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”《临安春雨初霁》中的“小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花”等。

与陆游同时代的范成大与杨万里，他们诗歌创作的美学成就与艺术水平虽不及陆游，但也有一定的个人特色，在当时也颇有诗名。范成大的诗风清丽明快而质朴流畅，题材较为广泛，也有爱国精神的渗透。但代表他诗作最高成就的是田园诗，生动真实地反映了当时农村的风俗人情，风光景物。其独到之处是他写这些田园诗并不像以前田园诗人那样闲适幽逸，而是作深层的审美观照，揭露了统治集团对农民的剥削压迫，因而透过田园美丽的景色折射出了不平等的社会现象。如“土膏欲动雨频催，万草千花一晌开。舍后荒畦犹绿秀，邻家鞭笋过墙来”。“采菱辛苦废犁鉏，血指流丹鬼质枯。无力买田聊种水，近来湖面亦收租！”（《四时田园杂兴》）

杨万里是一位高产诗人，他一生共创作了20000多首诗。他的诗歌创作极善于汲纳民间口语，笔墨简约通俗，意象明丽生动，追求那种清新灵动、挥洒自如的诗风。特别是他的写景诗，善于捕捉特写镜头，从而构成一种意象之美，由此而形成他的“杨诚斋体”，如：

泉眼无声惜细流，树阴照水爱晴柔。小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头。（《小池》）

毕竟西湖六月中，风光不与四时同。接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红。（《晓出净慈寺送林子方》）

由此可见他的写景诗并不流于一般的平面描写，而是通过一二个特写镜头将景色之美作典型化的描写，形成的美感是很鲜明、很独特的。他也写过一些抒发爱国情感的诗篇，但艺术质量比较一般，缺乏相应的思想内涵与社会意义。

八、宋代的散文创作：欧阳修的“古文革新运动”

宋代是我国古代散文的重要发展期，涌现了像欧阳修、王安石、苏轼、曾巩、苏洵、苏辙这样的散文名家，从而与唐代的韩愈、柳宗元合称为“唐宋八大家”。

宋初的散文，沿袭了晚唐及五代内容贫乏、文字雕琢的风气，积弊甚深，这引起了当时有艺术审美觉悟的作家们的不满与反对，以欧阳修为首的一批文学家率先发起了“古文革新运动”，并形成强大的阵势，终于使宋代散文在继承韩、柳古文革新运动的基础上而有所发展，真正形成了“宋调”之声。

欧阳修是当时的文坛领袖，苏轼称之为“今之韩愈”，为改变宋代文风作出了不少贡献，如王安石、苏轼、曾巩等人都曾得到过他的帮助与扶植。欧阳修的文学成就以散文为最高，其次是诗词。他的散文在创作内容上强调“以文载道”，“道纯则充于中者实，中充实则发为文者辉光。”（《答祖择之书》）在形式上注重平易生动，在本体上推崇文学性，这也代表了整个宋代古文革新运动的主体倾向。他的散文创作主要分为政论性散文与抒情性散文，前者笔墨简练、立论精辟、观点独特，具有较雄辩的逻辑力，如《朋党论》、《纵囚论》、《与高司谏书》等。后者语言优美、诗意浓郁、哲理内蕴，具有隽逸清丽的感染力，如《丰乐亭记》、《醉翁亭记》、《秋声赋》等。欧阳修也擅长于文学批评，他所写的《六一诗话》开“诗话”式评论风气之先。

欧阳修等人所发起的“古文革新运动”，其意义在于激活了散文的社会效应、文学功能和表现机制，使其能反映现实、参与政论、遣兴抒怀，在文体上趋于成熟完善，在写作上也更趋于自由流畅、不拘一格，这样就使散文成为一种比较便捷的文学样式。因此，元、明、清的散文创作虽然从整体上推崇“唐宋八大家”，但更多的是效法宋代。

九、元杂剧兴起的成因

元代的历史尽管比较短暂，但元代的文化艺术还是具有自己的时代特征和美学风采，如元杂剧、元散曲、元山水等，这一方面是中国封建社会文化艺术的长期发展的结果，文化艺术有相应的可持续性发展，另一方面和元代社会特定的政治、经济、文化等背景有关。

第一，元代的统治者是蒙古族，他们对于意识形态的管制不太严密，这就在客观上为元杂剧的兴盛提供了一个较宽松的环境，使那些被侮辱、被鄙视的妓女成为一些杂剧的主角，那种封闭僵化的伦理道德观念在当时并不构成对杂剧创作的统摄。元人夏庭芝在《青楼集》中谓："我朝混一区宇，殆将百年，天下歌舞之妓，何啻亿万。"第二，元代统治者在完成了统一大业后，还是采取了恢复经济，发展农业生产的政策，从而促进了城市商业的兴盛，《马可·波罗行记》中曾记载当时的大都"人户繁多"，"外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与比。"而大批市民阶层的形成为元杂剧提供了赖以生存的观众群。第三，元代建国之初的三十多年没有实行科举制度，其后虽实行科举，但依然对汉人实行歧视政策，这就使那些具有民族自尊心的汉族平民知识分子不愿以文章登仕做官，从而致力于杂剧创作，形成了一个可观的作家群体。第四，由于城市商业经济的发展，城市平民意识的觉醒，使元杂剧作家能把创作视野投向社会底层，反映民间疾苦，歌颂反抗精神，抨击黑暗时弊，具有较深广的社会内容与尖锐的批判锋芒，在本质上体现了批判现实主义的创作精神。更难能可贵的是在某些作品中，具有清醒的、理性的反封建思想的渗透，显示了创作思想上的超越。第五，我国戏剧有着悠久的历史，从春秋时的《优孟衣冠》、汉代的百戏、唐代的参军戏、《踏谣娘》、宋杂剧到金的院本与诸宫调，都为元杂剧作了历史的积淀和艺术的汇聚，特别是金院本与诸宫调对元杂剧在故事叙述、曲调运用、

表演程式等方面都有直接的影响。

十、元杂剧作家：关汉卿、王实甫、马致远、白朴等

元杂剧作家群体的阵容是很强大的，这是整个元杂剧艺术发展的主体力量。而在众多的杂剧作家中，关汉卿、王实甫、马致远、白朴是最优秀的，特别是关汉卿作为一位杰出的戏剧大师，不仅在我国文学史、戏剧史上影响深远，而且具有世界性的声誉。

关汉卿（生卒年不详），号已斋，大都（今北京市）人。元钟嗣成《录鬼簿》记载他曾任太医院尹，但天一阁本的《录鬼簿》记作"太医院户"。他是一位卓越的戏剧大师，一生创作剧本丰富多彩，达60多种（现存16种），他有时亦参加舞台演出，并经常与当时的戏剧家、演员等探讨剧艺。他在《不伏老》的"一枝花"散套里曾说："我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。""我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当的一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋、会蹴踘、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会嚥作、会吟诗、会双陆，你便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症侯，尚兀自不肯休。则除是阎王自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天哪，那其间才不向这烟花路上走！"在这段自叙中，可见他有桀骜不驯、豪放不羁的个性与博学多才的智能。尽管在这段自叙中他显得颇为风流，赏花攀柳、弹丝品竹，实际上他是在深入妓院戏馆中，采撷丰富的创作素材，他的大量戏剧作品即是很好的佐证。

王国维在《宋元戏史》中给予了关汉卿高度的评价，他谓："关汉卿一空倚傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。"关汉卿戏剧创作的成就是多方面的。他的剧作

具有深刻的主题思想及丰富的现实意义，他把自己的笔触伸入到时代的洪流和社会底层，真实而生动地反映了世俗生态和人物心态。如他的代表作《窦娥冤》，通过窦娥含冤而死的悲剧，揭示了产生这种悲剧的社会根源，法制的名存实亡与官吏的贪赃枉法，从而把整个社会变成大冤狱。尽管作者最后让窦娥誓愿实现和冤案昭雪，但这是作者在悲剧中增添的理想主义光彩，寄寓了正义必胜邪恶的愿望与信念。《救风尘》通过妓女赵盼儿与虚伪狡诈的花花公子周舍的斗争，讴歌了现实生活中被侮辱、被压迫者的反抗精神与斗争性格。《拜月亭》通过贵族小姐王瑞兰不幸的婚姻，表现了对封建婚姻制度的冲击与否定。而《鲁斋郎》通过揭示权豪暂要鲁斋郎的霸道行径，展示了当时社会所蕴含的尖锐的民族矛盾。即在关汉卿的悲剧中，他始终给予真切的人性关爱和理性关怀，并展示出对光明的憧憬和对黑暗的抗争。

在封建社会中，妇女生活在社会的最底层，她们往往遭受着从精神到肉体的双重摧残。而关汉卿对妇女寄予了深切的同情和热情的讴歌，以自己的大量剧作塑造了妇女系列群像，多侧面地展现了她们的不同遭遇和各自性格，具有艺术审美上的典型意义。从《窦娥冤》中的窦娥、《救风尘》中的赵盼儿、《望江亭》中的谭记儿、《调风月》中的燕燕到《蝴蝶梦》中的王婆婆、《金线池》中的杜蕊娘，她们大多是生活在社会最底层的妇女，其中有童养媳、妓女、侍女、寡妇等，但她们都个性鲜明、神态各异，具有不屈的叛逆性与抗争性，显示了关汉卿对妇女社会地位的尊重和作为人的价值的肯定，这是一种创作思想上的超越与美学观念上的突破。唯其如此，这些关氏笔下的妇女系列群像才有不朽的意义。独特的典型性是以广泛的普遍性为基础的，而广泛的普遍性又是以独特的典型性来概括的。所以，关氏笔下的妇女群像才有典型的审美效应和普遍的认识功能。

关汉卿作为一位杰出的戏剧家，不仅才思敏捷、作品可观，

而且能“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞。”（《元曲选序》）因此，他的剧作构思严谨、情节跌宕、细节精妙、对白富于个性化，可见他是深谙舞台演出效果与观众观赏心理的。如在《救风尘》中，关汉卿把赵盼儿与周舍之间的斗争写得波澜起伏、引人入胜，从而充分展现了两人心灵的交战与性格的冲突。而戏眼却做在“骗”上，周舍得到宋引章是骗，而赵盼儿救出宋引章也是骗，但性质与意义却截然不同，前者卑鄙而狡诈，后者善良而机敏。同时以“骗”作戏眼，也很能出“戏”，从而引观众入“戏”，收到强烈的戏剧效果。

关汉卿戏剧创作的总体倾向是现实主义的，而在具体的表现方法上又常常跃动着浪漫主义的激情，时而又散发出一些幽默的气息。唯其如此，尽管他写了不少悲剧，引起人们对那个社会的憎恨与愤慨，但并不令人消沉或颓废。如《窦娥冤》的悲剧气氛是很浓郁的，然而其结尾又闪烁着浪漫主义的火花。又如《救风尘》中赵盼儿骗周舍就含有那种幽默戏剧意识的运用。艺术方法与艺术效果是互为呼应的。因此，关氏戏剧显得风骨强健、气魄宏大、神采飞扬。王国维认为关汉卿的戏剧，“即列于世界大悲剧中，亦无愧色也。”（《宋元戏曲史》）

关汉卿也是一位驾驭戏剧语言的大师。他的戏剧语言有三大特点，即个性化、节奏感、韵律美。如《窦娥冤》中窦娥在临死前所发出的强烈控诉与愤怒抗议：“有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地。天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。”这是对整个封建社会的大胆否定和犀利的批判，是对被尊为封建秩序象征的“天”、“地”的无情抨击和尖锐的指责，而这出于一个即将含冤而死的不屈的女子之口，是符合其特定的情绪与心态的，具有石破天惊

般的冲击力。而且整段唱腔运用了“滚绣球”的曲调，节奏铿锵，韵律流畅。

王实甫，名德信，大都（今北京）人。他的杂剧创作据《录鬼簿》记载有14种，现存有《西厢记》、《吕蒙正风雪破案记》、《四丞相歌舞丽春堂》等几种。他的《西厢记》虽脱胎于金代董解元的《西厢记诸宫调》，但已作了艺术上的再创造，具有精美的戏剧结构、勃发的青春气息和强烈的爱情意识。作者通过张生和莺莺的爱情历程，表现了他们对封建婚姻制度的抗争，发出了“愿天下有情的都成了眷属”的呼唤，从而表现了封建时代的男女青年对爱情自由的热烈憧憬和勇敢追求。父母之命、媒妁之言、门当户对等，是整个封建婚姻制度赖以生存的基础，而张生与莺莺从佛殿相逢到墙角联吟，即萌发了真挚而灼热的爱情，从而使传统的封建伦理观念彻底解体了，展现了反封建的思想内涵和新的爱情美学观。

整个《西厢记》在人物塑造、戏剧结构、矛盾冲突、情感展现及细节运用上，都相当精到独特。元末明初的贾仲明在《凌波仙》中谓其：“作词章，风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”而其中塑造的最成功的人物是非主角的主角“红娘”，她是个“戏胆”人物。她周旋于张生、莺莺、老夫人之间，对于张生、莺莺她所起的作用是穿针引线、推波助澜，而对于老夫人她则据理力争、言明利弊，也正是在这种周旋中，展示了泼辣与干练、聪慧与机敏的个性。而她对于张生、莺莺爱情的帮助是非功利的，完全是为了他们能得到婚姻上的幸福，从而显示了这个小人物的鲜活个性和绝真本色。因此，“红娘”成了一个不朽的典型人物，获得了“共名”的社会效果。《西厢记》的戏剧语言也是十分优美精湛的，具有生动的个性化和浓郁的诗意美，风格清新畅达而典雅隽逸。诚如明代朱权在《太和正音谱》中所言：“王实甫之词，如花间美人，铺叙委婉，深得骚人之趣，极有佳句。”

白朴（1226—1306），字仁甫、太素，号兰谷先生，隩州（今山西河曲）人。他的父亲白华曾任金枢密院判官，与金有名的诗人元好问交谊深厚。白朴的父亲早逝，他自小是在元家长大的，从而受到了很好的文学熏陶。元灭南宋后，白朴终身布衣不仕，性格逸放，饮酒作诗抒发自己对于家国之难的隐痛。白朴所作杂剧有 15 种，现存《梧桐雨》、《墙头马上》、《东墙记》3 种，都是爱情题材。《梧桐雨》是一出历史剧，表现的是唐明皇李隆基与杨贵妃的爱情悲剧。整个戏的基调是哀怨缠绵、凄凄惨惨戚戚的。特别是杨贵妃死后，唐明皇在一个秋夜梦见杨贵妃来请他去赴宴听乐，但一阵急骤的雨打梧桐把他惊醒了，“这雨一阵阵打梧桐叶凋，一点点滴人心碎了”，更触景生情，愁哀思恋不已。这种场景、氛围所展现的那种失落感、恋旧感，有着深层的内在涵意与特定的审美指向，这就是作者白朴对亡国毁家的痛定思痛。从而在一出帝王爱情悲剧中，积淀了现实的社会成因及相应的历史哲理。而《墙头马上》则充满了大胆的叛逆精神，全剧通过李千金与裴少俊的爱情故事，充分肯定了封建社会中青年女子为维护自己爱情的权利而进行斗争，特别是正面表现李千金的性爱要求，更是对封建礼教的无情嘲讽及禁锢人性的大胆挑战。如果说在《梧桐雨》中作者表现的是种深沉的失落感，那么在《墙头马上》中作者则显示了乐观的希望之光。

马致远（1250—1324），号东篱，字千里，大都（今北京）人，曾任江浙行省务官之类的五品闲职小官，后终因仕途失意而归隐，他是“元贞书会”的主要成员。马致远所作的杂剧据《录鬼簿》所载有 13 种，现存有《汉宫秋》、《岳阳楼》、《荐福碑》、《任风子》、《青衫泪》、《陈抟高卧》及与人合作的《黄粱梦》7 种，其中尤以《汉宫秋》为其代表作，在我国戏剧史上亦占有重要地位。《汉宫秋》描写了汉元帝与王昭君的爱情及王昭君的出塞和番。这原本是个并不新鲜的历史故事，在元以前的诗文中也常有表现。

但历史却又是永远年轻的，这种“年轻”的特征就在于后人对它的认识与解释。《汉宫秋》正是如此，作者把这个传统的历史题材放在元代这个当代背景上来透视，从而揭示其特定的、深刻的现实意义。汉元帝选美，王昭君被选进宫，但毛延寿因恨王昭君没有给他钱财而把她画丑，使其打入冷宫。后王昭君与汉元帝相遇，汉元帝深深地爱上了她，但迫于匈奴单于以武力相威胁索要王昭君，汉元帝只得忍痛割爱。在这里作者通过帝王妃子的爱情悲剧，揭示了一种多么深重的社会矛盾和情感冲突，甚至连皇帝也不能幸免，连自己的爱妃也成为一种祭奠品。作者的寓意也正是尖锐地揭露了当时那种令人窒息的宫廷争斗和皇家情场。王昭君是一位极有民族气节的女性，在与汉元帝灞桥饯别时留下了“汉家衣服”，在行至番汉交界时借酒往南浇奠，然后投入滔滔江水。而汉元帝在一个凄楚的秋夜孤衾独处，伴着悲怆的雁鸣，在梦中与王昭君相会。尽管整个戏剧的情调是悲凉哀伤、压抑沉郁的，但它所产生的戏剧效果却是发人沉思、使人震撼的；为什么一个弱女子面对异族的压迫，能表现出那么强烈的爱国精神与抗争意识，最后以死相拒？这个问题放在元代这个时代背景上来考虑，其内在的立意，不正是整个剧作的“戏核”所在？《汉宫秋》所释放的戏剧美学效应，正是给人以现实的（元代）社会生态与民族心态的观照与思考，具有开阔的历史容量与勃发的反抗意识。与白朴的《梧桐雨》相比，《汉宫秋》在创作思想上要更为深刻，表现要更为生动。

元杂剧作家中较著名的还有郑光祖，他与关汉卿、白朴、马致远并称为“元曲四大家”，他的杂剧创作共有18种，现仅存8种，其中以《倩女离魂》为代表作。其他较有影响的元杂剧作家及作品还有：康进之的《李逵负荆》、纪君祥的《赵氏孤儿》、杨显之的《潇湘雨》、石君宝的《秋胡戏妻》、尚仲贤的《柳毅传书》、李好古的《张生煮海》、李潜夫的《灰阑记》等。另外，一些无名氏的剧作也有一定的艺术特色，如《陈州粜米》、《货郎担》、

《鸳鸯被》等。

十一、元散曲创作及重要作家：卢挚、姚燧、贯云石、张养浩等

姚燧、贯云石、张养浩等人的元代散曲，是在当时流行的北曲基础上演变而成，王世贞在《曲藻序》中说："自金元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。"同时，散曲也吸纳了宋词的某些成就，如有些曲词就是从词调转变而来的。散曲包括小令和套数两种，小令是单个的曲子，又称为"叶儿"，主要是从民间的"俗谣俚曲"转化来的。所以，小令是元散曲的最基本单位。套数则是把同一宫调中的两个以上的曲子联缀起来的组曲，它融汇了宋大曲、转踏、诸宫调等联套的方法，它的一般结构形式是用小曲开头，用"煞调"、"尾声"结束，而中间所用的调数可多可少。

元散曲作家人数颇多，有姓名可查考的就达 200 多人，小令有 3800 多首，套数有 400 多套。当时有不少重要的元杂剧作家大都精于散曲创作，如关汉卿、白朴、马致远、郑光祖等。特别是马致远的散曲在元代是第一流的，如他的《天净沙 · 秋思》：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

意象优美，意境幽远，意蕴婉约，极富诗情画意之感，把那种萧瑟凄凉的秋景，那种深沉哀怨的秋思，形象地展现了出来，被人称为"秋思之祖"（周德清《中原音韵 · 小令定格》）。其他著名的元散曲作家有卢挚、姚燧、贯云石、张养浩、乔吉、薛昂夫、张可久、徐再思等。

卢挚与姚燧当时齐名，并称为"姚卢"，但卢的成就要高于姚。卢挚与当时的杂剧、散曲大家马致远，著名女演员珠帘秀交谊颇深，他的散曲崇尚自然、天然，给人以流畅质朴，意境浑然之感，

如《沉醉东风 · 秋景》：

挂绝壁松枯倒倚，落残霞孤鹜齐飞。四围不尽山，一望无穷水。散西风满天秋意。夜静云帆月影低，载我在潇湘画里。

语言平易清新，气象宏阔深远，极生动地展现了洞庭秋色之美。他写的农村题材散曲闲然悠逸，明白如话，但渗透着他对官场生活的厌倦与对现实社会的不满。

姚燧的散曲较侧重于抒情写意，有着笔调圆熟洗练、描写朴实简约的艺术特色。由于他仕途得意，从奉仪大夫、翰林直学士一直升到太子少傅，因此他的散曲较偏向于个人情感的抒发，缺乏现实的社会意义及深刻的审美效应，有种“为赋新词强说愁”之感，如《满庭芳 · 登眺》：

天风海涛，昔人曾此，酒圣诗豪。我到此闲登眺，日远天高。山接水茫茫渺渺，水连天隐隐迢迢。供吟笑，功名事了，不待老僧招。

贯云石是位维吾尔族散曲作家，曾就读于姚燧，博学多才。他的性格较为豪放，这和他少年时能跃马横枪、喜好行伍有关。后因官场的险恶、仕途的风险而弃官南归，他在《清江引 · 抒怀》中曾说“弃微名去来心快哉，一笑白云外。”“竞功名有如车下坡，惊险谁参破？”尽管情调是消极的，但在一定程度上揭露了当时的社会矛盾。他的散曲气势雄健洒脱，语言爽达隽丽，是一位富有个性的作家，如《小梁州 · 秋》：

芙蓉映水菊花黄，满目秋光。枯荷叶底鹭鸶藏。金风荡，飘动桂枝香。

雷峰塔畔登高望，见钱塘一派长江。湖水清，江潮漾。天边斜月，新雁两三行。

张养浩在元散曲作家中，是位较有社会意识与政治观念的人，他虽任县尹、监察御史、礼部尚书等官，但为人正直、敢于进谏，不怕权贵，后辞职归隐。天史二年（1329）又被召为陕西行台中丞，

参加抗旱救灾，因积劳成疾而死。《山坡羊·潼关怀古》及他的套数《一枝花·喜雨》就显示了他对民间疾苦的关心。他归隐后创作的一些散曲，风格明快清丽、笔调灵动超逸，带有浓郁的生活情趣，如《朝天曲·野兴》：

恰阴，却晴，来往云无定。湖光山色晦复明，会把人调弄。一段幽奇，将何酬应？吐新诗字字清。锦莺，数声，又唤起游山兴。

乔吉是位才华横溢的文学家，除了精于散曲外，亦从事杂剧创作，今传有《两世姻缘》、《扬州梦》、《金钱记》三种。乔吉生性逸放，嗜酒豪饮，自称“江湖醉仙”。一生穷困落拓，啸傲于山水之间，又自号“江湖状元”。他的散曲创作注意遣词炼句及格律音韵的运用，文笔清新隽丽，典雅而又质朴，具有一定的雅俗共赏性。如他的《水仙子·寻梅》：

冬前冬后几村庄，溪北溪南两履霜，树头树底孤山上。冷风来何处香？忽相逢缟袂绡裳。酒醒寒惊梦，笛凄春断肠，淡月昏黄。

值得一提的是尽管乔吉写了不少吟咏山水或风花雪月的散曲，这是他在思想上苦闷的象征与心灵被扭曲的表现。但他有一些散曲却敢于抨击弊政、愤世嫉俗，显示了他的叛逆性，如《折桂令·荆溪即事》、《玉交枝·恬退》等。

薛昂夫同贯云石一样也是位维吾尔族散曲作家，他曾任三衢路达鲁花赤，后隐居于杭县。他的散曲创作多题咏西湖景致，格调明快而笔墨恣肆、比较豪放。他的一些咏史之作也寓意深切、借古喻今、耐人寻味。他亦善作连章小令，如《楚天遥过清江引·送春》之一：

[楚天遥]花开人正欢，花落春如醉。春醉有时醒，人老欢难会。一江春水流，万点杨花坠。谁道是杨花，点点离人泪。[清江引]回首有情风万里，渺渺天无际。愁共海潮来，潮去愁难退；更那堪晚来风又急。

张可久在仕途上颇为失意，于是他便放浪形骸，寄情于山水

及青楼，致力于散曲创作，据《金元散曲》所辑计有小令855首，套数9套，属元曲创作数量之冠。他的散曲较注重运用诗词的句法格律，崇尚于修饰雕琢，这种创作方法有利有弊，有利的是便于诗词创作与散曲创作的交汇通融，有弊的是过于追求诗词效果而忽视了散曲的本体特色，因此他的创作精芜参半，有的矫揉造作，有的精练隽永。他运用词家手法入曲创作的成功之作有《折桂令·九日》，其中有"回首天涯，一抹斜阳，数点寒鸦"，颇有宋词意境而不失元曲质朴之气，如他的《满庭芳·山中杂兴》以梅抒怀，意境丰盈而音调和谐，语句精美而情致深切：

风波几场，急疏利锁，顿解名缰。故园老树应无恙，梦绕沧浪。伴赤松归软子房，赋寒梅瘦却何郎。溪桥上，东风暗香，浮动月昏黄。

徐再思是元后期著名的散曲作家，他因喜吃甜食而号"甜斋"，而贯云石却号"酸斋"，近人收辑两家散曲，合为《酸甜乐府》。他的创作题材虽较为狭窄，大多是描写江南风情与闺阁春情，但语境优美生动，笔调新颖自然，形式美感是很突出的，给人以一种意象美与朦胧美。如《普天乐·吴江八景》中的"凝烟暮景，转晖老树，背影昏鸦"，充分展现了西山夕照下的暮色景观，富有光影效果。《水仙子·夜雨》中的"一声梧叶一声秋，一点芭蕉一点愁，三更归梦三更后。"运用了鼎足对的修辞方法，突出了作者的秋夜愁思。他有时所写的一些咏史怀古之作也有一定的讽喻性，如《凭阑人·咏史》中描写封建帝王的"始为天下忧，后为天下羞"。《蟾宫曲·姑苏台》中的"三千尺侵云粪土，十万家泣血膏腴。"

十二、元诗歌、散文创作的低谷状

元代文学的主要体裁是杂剧与散曲，而诗歌与散文与此相比却大为逊色，既没有出现壮观的作家阵容，也没有涌现不朽的名篇巨作，可以这样讲，整个元代的诗文创作已成了超稳态的封闭

结构。从事诗歌、散文写作的大都是官僚或权贵，诗文成为他们抒发闲情逸致的消遣品，从而导致创作题材的狭窄、形式的僵化、内容的空泛。

同时，元代诗歌、散文创作的趋于低谷状态，也标志着我国文学创作的大转变。在元以前，文学创作主要的体裁是诗歌、散文。而从元以后，文学创作就以戏剧、小说为主了。从而使诗歌、散文失去了文坛主角的地位，宣告文学史又进入了新的历史阶段。

元代的诗歌创作大都以因袭摹仿为时尚，缺乏那种勃发清新的创造意识。即使是被称为“元四大家”的虞集、杨载、范椁、揭傒斯也是如此，属于保守封闭型的创作机制，没有相应的审美境界与独特风格。相比之下，萨都剌的一些诗词创作还有一定的艺术特色，特别是词作成就在元代是屈指可数的，如他的代表作《满江红·金陵怀古》，词风郁勃，气势豪放，颇有历史意识与哲理意味的观照，给人以情景交融、情理并茂、情致深沉之感：

六代豪华，春去也，更无消息。空怅望，山川形胜，已非畴昔。王谢堂前双燕子，乌衣巷口曾相识。听深夜寂寞打孤城，春潮急。

思往事，愁如织。怀故国，空陈迹。但荒烟衰草，乱鸦斜日。玉树歌残秋露冷，胭脂井坏寒泣。到如今只有蒋山青，秦淮碧。

另外，出身贫寒、自学成才、终身不仕的王冕所作的诗，在元末诗坛上也占有一定的地位。童翼驹在《墨梅人名录》中说他：“举进士不第，竟弃去，买舟下东吴，渡大江，入淮、楚，历览名山大川，北游燕都。”他的诗作有较开阔的视野和一定的社会意义，笔墨直率洗练，诗风清劲爽捷，从中可见他对民歌表现手法的借鉴。他亦是一位名画家，其题画诗有不少直抒胸臆、真切感人之作，如他为良佐所画《梅花图》所题的一首诗，表现了他的情操与寄托：

我家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸颜色好，只留清气满乾坤。

第六节 戏剧

杂剧，是宋代主要的戏剧样式，是在“参军戏”及“踏谣娘”之类的表演基础上变化、递进而来。对于杂剧，有两种解释：一种是在当时所进行的百戏表演中，夹杂在其中的一段滑稽诙谐的表演；一种是综合了歌舞杂技百戏诸艺，有一定故事情节，以滑稽诙谐为形式的表演。

一、宋杂剧：滑稽中的嘲讽、诙谐中的谏诤

《都城纪胜》中曾说过杂剧的演出“大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤”。从表演形式上的“务在滑稽”到内容上的“隐为谏诤”，吴自牧是道出了杂剧演出的实质。因此，切勿要以为宋杂剧的演出是那么的滑稽、诙谐、幽默，从而是那么的轻松、喧笑、舒心。事实上，中国戏剧的美学精神是充满时效性、社会性的，它有着丰富的参与意识与忧患意识的积淀，从春秋时的“优孟衣冠”到唐代的“参军戏”都是如此的隐于谏诤，甚至直面谏诤。而宋杂剧也继承了这一戏剧美学传统，以戏谏诤，干涉时政，反映生活，并贯穿在北宋与南宋整个历史过程中。所以，宋杂剧是在滑稽中进行嘲讽，在诙谐中进行谏诤，在笑声中进行反省，也有不少演员伶人却为此付出了血与泪的代价。

有关宋杂剧的演出记载，据目前来看，还是不少的，如刘攽的《中山诗话》中，记载了北宋祥符、天禧时期，一班当朝文人作诗大都摹仿李商隐，有的干脆剽窃李氏诗句。因此在一次内宴上，一位优人扮成李商隐，衣服破烂不堪，说道“我为诸馆挦撦至此。”文人们通过哄笑后方悟出其中讽刺之意。又如周密在《齐东野语》中，记载北宋末年童贯任上将军在燕蓟与辽兵作战，溃败后逃回。于是在内廷宴会上，教坊演员扮成三四婢女上场，她

们的发式头髻各自不同。第一个自称是蔡京家的，梳的朝天髻。第二个自称是郑居中家的，自称懒梳髻。第三个自称是童贯家的，自称是三十六髻。从而点明了戏眼。髻与计同音，意谓三十六计，走为上计。辛辣地揭露了童贯懦弱无能的本质，显示了教坊优伶们的魄力与机敏。

据洪迈《夷坚志》记载，南京高宗壬戌时举行省试，臭名昭著的卖国贼秦桧当时正任宰相，其子秦禧及侄昌时、昌龄皆入第，人们敢怒不敢言。乙丑年又举行省试，伶工们便装扮成书生模样互相猜测考官，都被否定。于是有一位演员说："上次若不是韩信主考，怎么取了三秦（意指秦的子侄三人）"。伶工们用这种貌似荒诞离奇的剧情，抨击了秦桧的营私舞弊。为此秦桧怀恨在心，虽然当时未作明目张胆的报复，但却埋下了杀机。岳珂的《桯史》中记载了秦桧对伶工们的血腥镇压。宋高宗对秦桧十分宠爱，赐给他大量银绢和豪华住宅。乔迁之时，教坊的伶工们表演了杂剧，先是一演员上场对秦桧大作"歌颂"，接着又一演员上场带着一把太师椅请他坐，他作揖示谢，一不小心帽子掉下来，露出了头上两个"双叠胜"的巾环，便问道"这是什么环"，他说"二圣环"。可是这一演员就打他的头说："你只知道坐太师椅，拿银绢，却把'二圣环'置于脑后。"意指秦桧反对接回被金人掳去的徽宗、钦宗"二圣"。当时的贺客听到此，不由得大惊失色，震动不已。第二天，秦桧就把这些伶工投入狱中，有的被害致死。

由此可见，宋杂剧选择了一条充满荆棘的批判现实主义道路，这固然有一种戏剧传统的客观延续，但重要的是一种献身精神的主观发挥，从而为中国戏剧艺术高峰（元代杂剧）的到来作了精神上的奠基。所以，尽管宋杂剧的表演是有感而发、简捷直观、敏锐泼辣的，而不是以表演故事为主、展现情节见长，因而没有剧本。从某种意义上讲还有一些即兴创作，临场发挥的色彩，但宋杂剧的戏剧审美功能和社会效应却是积极、能动、强烈的，时

常令观众们震惊，令权贵们心颤。同时，有一个不容忽视的艺术现实，那就是宋杂剧已打破了唐参军戏仅有“参军”与“苍鹘”两个角色的局限，由末泥、引戏、副末、副净等组成，但有时只要表演需要，各种人物角色也都可上场，从而宋杂剧在表演形式上已具有了一个开放的结构和动态的机制，这也为以后杂剧的发展与进化作了艺术上的准备。

如果再把宋杂剧放在整个宋代文化艺术中来考察，人们就会惊讶地发现，宋杂剧的政治倾向是最鲜明的，抨击时弊是最尖锐的。代表宋代最高文化艺术成就的无疑是宋词，而宋词有婉约派与豪放派之分，那些离情别绪、吟花弄月的婉约词自不待言，就是那些豪放激昂、慷慨悲歌的豪放词，也很少有直接讽喻皇帝、正面抨击权贵之作（这有宋词的特定原因）。然而这一功能却由教坊中的伶工们来承担了，这不是一种很值得研究的戏剧文化现象吗?

二、瓦舍勾栏：孕育杂剧走向成熟的母体

宋代的杂剧除了在宫廷中演出外，它还走向世俗、走向民间，以寻找更广阔的社会舞台。而民间的确为它提供了一个充满活力与生机的演出场所——瓦舍勾栏。

瓦舍又称瓦子，是当时大城市里娱乐场所集中之地（相当于现在的娱乐中心），里面有各种文艺表演，杂剧、杂技、曲艺、皮影戏等，而划分各类演出场地的低矮的栏杆，又称为勾栏。瓦舍勾栏的出现是以宋代城市商品经济的发展为物质基础，以城市市民文化消费的增长为存在前提，从整体上反映了城市文化艺术的勃兴。因此，在北宋的汴梁与南宋的临安，瓦舍勾栏是分布很广的。如南宋孟元老在《东京梦华录》里记载当时有一个规模甚大的瓦舍，“其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人”。也就是说这个瓦舍共有 50 多个演出场地可供使用，瓦舍还分为中瓦子、里瓦子两大部

分，其中的一些勾栏看棚还有专门的名称，其演出的盛况是可以想象的。这些瓦舍勾栏以现代人的目光来看似乎是太简陋、粗糙，然而切莫轻视它在中国戏剧史上的地位，从某种意义上讲，瓦舍勾栏是孕育杂剧走向成熟、走向辉煌的母体。

在瓦舍勾栏未出现前，当时的戏班子大都浪迹江湖、飘泊无定，他们或演于乡村山间，或演于街头巷尾，人称“路岐人”。这种不稳定性与流动性使他们疲于奔命而无暇去顾及表演艺术的提高及剧目的更新，多的是江湖气而缺乏艺术气。对于观众群体来说，他们的观看也是偶然性的，来了就看，不来就罢，而不像在瓦舍勾栏中表演，观众群体是指向性的。因此，在这种文化环境中，戏剧艺术的提高是缓慢的。而瓦舍勾栏的出现，从根本上解决了这个问题，形成了戏剧表演与欣赏、演员群体与观众群体的同构，戏剧的接受美学机能变得健全、完善了。因为演出地点的相对固定，使戏班子减少了疲于奔命的时间，而有暇考虑演技的精湛与剧目的变换，这也是出于站稳“戏码头”的需要及相互竞争的需要。同时也使他们去进一步研究、适应市民观众的审美情趣与欣赏习惯，也更接近、符合整个城市文化的本体性。从戏剧接受方面——观众来看，由于演出地点的相对集中、稳定，使他们观看的兴趣也相应的提高，出现了不少戏“迷”，从而形成了一个较稳定的戏剧观赏群体，这是戏剧艺术赖以生存的实体。而这些戏“迷”又是这个戏剧欣赏群体中最活跃的“分子”，他们往往是台上台下之间信息的传递者。

由于瓦舍勾栏内演出剧目更换频率的加快，市民欣赏情趣的变换，于是戏剧曲艺作者的行会组织——书会，便出现了，它标志着我国戏剧艺术发展史上第一批职业剧作家的出现。尽管这个时期的书会作家（当时称为“书会先生”），从整个创作层次及审美水准上来看是不很高的。但其真正的意义在于：使传统的戏剧表演开始以文学创作为后盾，将那种直观性的、即兴性的表演改变成为理念性的、指向式的表演，并使戏剧表演的故事性、情

节性日益强化，也使演员有了较完善的角色体验与性格塑造的条件，这是整个戏剧艺术的一大“蜕变”，预示着中国戏剧艺术高潮即将到来。同时，也呼唤着中国戏剧艺术上伟大剧作家的出现。

三、院本与南戏

凡是一种充满活力的艺术样式，它都有较大的可塑性与能动性，宋杂剧也是如此。南宋时的杂剧以不同的区域而向两个方面变化、发展，即北方的杂剧成为金院本，它是元杂剧的前身。南方的杂剧成为南戏，它标志着我国戏剧艺术已臻成熟。

南宋当时偏安于江南，北方为金人统治，并以燕京（现北京）为都城，杂剧演出活动在这些地区也照常进行，只是把这类杂剧表演称为“院本”（又称为“宫本”）。院本也就是指当时行院演出所用的杂剧本子，因此元陶宗仪在《辍耕录》中曾说：“院本、杂剧，其实一也。”陶宗仪在本书中还记载了院本名目700余种，如“《庄周梦》、《蝴蝶梦》、《八仙会》、《张生煮海》、《蔡伯喈》等”。周密《武林旧事》所载院本名目也有200多种，如《莺莺六么》、《醉院君瀛府》、《裴少俊伊州》、《钟馗爨》、《四孤夜宴》、《相如文君》、《王魁三乡题》等，从中可见院本剧目演出的兴盛。因此，院本与杂剧在体裁上虽然相同，但在质与量上有了很大的提高。即这些院本剧目已有了演出的本子，并从一些剧名来看是很注重于故事性、情节性的，从而增强了戏剧艺术的本体性。从数量上看又是那么众多，达几百种以上，而且从一些剧名来分析题材也是较广泛、多样的，从而为元杂剧的形成作了质与量上的积淀与艺术表演上的过渡。

南戏形成于南宋时代的温州，因而又称“温州杂剧”、“永嘉杂剧”。温州在当时是水上交通的枢纽，商业繁荣、经济发达，一部分戏剧艺术家在此聚集演出，他们的艺术心态是开放的，在吸取当地的里巷歌谣及综合宋词、宋杂剧、唱赚等基础上，推出

了南戏这样一种新的戏剧形式。据明祝允明在《猥谈》中所说："南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之'温州杂剧'。予见旧牒，其时有赵闳夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。"徐渭在《南词叙录》中也指出："南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之，……其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。"祝允明、徐渭之说，指出了南戏产生的时间、主要的剧目及艺术成因。

南戏的艺术基调是比较情感化的，审美倾向是比较理念化的，因此爱情上的悲欢离合、痴情女与负心汉成为其主要的创作题材，如《赵贞女》反映的是蔡二郎上京赴考，状元及第，从此忘恩负义，弃亲背妇，使家乡父母饥饿而死，休掉了原妻赵贞女，还用马将她踹死，因而触犯天条，被雷劈死。《王魁》反映的是落魄青年王魁得到了桂英的资助而专心攻读，并相爱同居。王魁上京赶考前又到海神庙发誓，表示不负桂英。但中了状元后，马上嫌弃糟糠之妻，与崔氏结婚。桂英托人送信，遭到退回，桂英知道王魁已毁约负心，便以刀自刎。死后索命，活捉王魁。由于这类题材较注重于现实生活中情感的纠葛与伦理的评判，因而是世俗化、人性化的。特别是在对痴情女的同情及对负心汉的谴责上，表现了平民意识与贵族意识的冲突，从本质上讲也是一种社会矛盾与冲突的显示。而那些负心汉的下场不是遭雷轰击就是被鬼索命，实则上是现实社会中平民对那些权贵无可奈何而只能凭借天意神鬼来惩罚，以满足情感上的宣泄与精神上的慰藉，内涵着平民的不满与世俗的愤慨。即使像《张协状元》最后以大团圆来结束的，但对负心汉的谴责之意还是不能抹去的。另一方面这类题材的戏剧，在表演上却注重于一个"情"字，女子的痴情与汉子的背情，从而体现作者与观众对弱女子的同情，这样就形成了一个戏剧美学的接受系统，产生较大的戏剧艺术感染力。正是由于这类题材的戏剧注重在"情"字上做文章，因而对男女间心理的刻画是较细腻深入，演出风格也是颇为哀怨婉约的，这

种戏剧形式美感是与南方观众的审美心态相融合、默契的。总之，南戏在戏剧结构及表演形式上都较为自由，短至数出，长的至数十出均有，是以平民化、世俗化为主。

南戏至今所知剧本篇名有170种左右，但剧本则大多散失，保留全本的仅有《张协状元》、《小孙屠》、《宦门弟子错立身》、《牧羊记》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《琵琶记》等。

四、元杂剧：戏剧艺术史上的鼎盛期

我国的戏剧艺术经过长期的孕育、涵养、衍变与发展，终于在元代结出了一枝奇葩——元杂剧，从而使整个戏剧艺术进入了一个辉煌的鼎盛期，彪炳于我们华夏民族的文化艺术史册。

关于元杂剧的艺术成因，元杂剧著名作家关汉卿、王实甫、白朴、马致远的艺术创作及其成就，请参看本章文学部分，这里仅就元杂剧的戏剧结构及表演形式等方面作些简述。

元杂剧的戏剧结构，是北曲四个大的套数，所以又称为“四折”。每个套数属一个宫调，须押韵合辙。四个套数构成了四个不同的段落层次，以容纳故事、发展情节、塑造人物。从系统美学观来看，这四个套数结构比较适合戏剧结构中的各个环节呼应连贯，从而推动剧情的逻辑演变及角色的性格发展。每个套数的划分(即分“折”)，并没有很严格的规定，而是以剧情的发展和曲调的安排为主要依据。因此，元杂剧的一“折”之中，往往是变化多端的，这就使其具有相对的能动性，而不是太多的囿于程式规范，取得了表演时空上的灵活性。如果把元杂剧的四大套构制看成是戏剧艺术上的宏观控制，那么元杂剧中的分“折”则属于戏剧艺术上的微观搞活了。然而，元杂剧的艺术逻辑又是严密的，为了补偿情节不够呼应或戏脉不够清晰的不足，元杂剧在这里还使用一个“楔子”式，以作补救与衔接，从而使元杂剧的结构呈现了“四折——楔子”，成为一种系统化、组合式、规范性的体制。当然，“四折——楔子”只是一种方

式而不是一种模式，它不是一成不变、机械硬性的，有时根据故事情节容量的增强而增加为“五折二楔子”等，以服从内容为主、根据需要而变，可见元杂剧的这种戏剧结构是种弹性机制。

元杂剧每一个套数所属宫调的安排，常见的是仙吕宫大都为第一套，南吕宫大都为第二套，中吕宫大都为第三套，双调大都为第四套。而每一宫调都有自己特定的曲调，由此而组成套数，短的有几个曲调组成，长的可达二十多个曲调。正因元杂剧使用的是套数曲调，从而与散曲有着密切的关系。同时也因套数曲调是自成系统的，因而元杂剧的角色分为末、旦、净、外、杂五大类，但主角是由末或旦担任。因而演唱是由一二人主唱，这样便于突出重点、强化主题，使之成为一种线形的表演形式，以形成一种主体性的表演机制，这是为了重笔浓彩地塑造主角，同时也是为了更好地吸引戏剧观众。和演唱对应的是念白（又称宾白），它不仅是演唱的补偿，而且在剧中起着重要的叙述性的功能，如角色介绍、交待情节、对白自白，甚至插科打诨等。而唱、念主要是诉诸于人们的视觉，杂剧表演形式中还糅合了做、打、舞等，从而使唱、念、做、打、舞融于一体，成为一种视听音像的戏剧审美系列组合。

有关元杂剧表演艺术除了文字记载外，山西洪赵县道觉乡明应王庙内，有一幅元杂剧舞台戏剧人物画，为人们提供了形象的演出实况。舞台上共有十人，第一排五人系化了装的演员，第二排四人，有演员也有司乐人员，第三排一人，系司乐人员，由此可见，元杂剧已有了完整的演出阵容。舞台后面有一幅台幔，相当于现在的布景，上面画有人与龙相斗的情景。舞台台幔边有一女子正撩起一角向外观看，这可能是演员上台的“上场门”，同时通过这一细节，可以想见台下观众的反映，不仅使整个画面成了一种动态性的结构，而且延伸了整个舞台空间，戏剧史家根据这幅画上演员所穿的衣服及道具来考证，可能上演的是高文秀所作的《须贾大夫谇范叔》。画面上端的横幅“大行散乐忠都秀在此作场”，是演出地点、剧种、

主角的说明，大行即山西太行区域，散乐即杂剧，忠都秀是女主角的名字。元代著名的女演员，名字中都有一个“秀”字，如与关汉卿等人交往的珠帘秀，还有芙蓉秀、天然秀等。据考证，画面第一排中身穿大红袍、头戴乌纱帽、足登乌靴，手中拿朝笏的，可能是忠都秀，而且从她的面态神情来看，确实是种名角的风采与气质。因此，这幅元杂剧舞台戏剧人物画为我们今天认识、研究元杂剧表演艺术提供了一个较全面的参照，从舞台布景、演员服饰、角色分配、司乐人员到道具乐器等方面，因而具有重要的戏剧美学与史学价值。

元杂剧之所以能成为我国戏剧史上的峰巅，一个重要的原因就是一批优秀的文学家加入了编剧组织——书会，以书会先生的身份加入了戏剧艺术实践，有的甚至能粉墨登场，从而涌现了像关汉卿、马致远、白朴这样一流的戏剧作家，他们为元杂剧提供了一流的文学剧本。这些文学剧本无论在戏剧史上、还是在文学史上都占有重要的地位。而元杂剧在很大程度上正是凭借着戏剧文学的羽翼，在整个戏剧表演艺术领域实现了它的超越。

五、元南戏的艺术成就及历史作用

当元杂剧盛行于元戏剧舞台时，元代的南戏尽管没有如此显赫的声誉，但它依然有自己的演出区域及相当一部分的观众，有些元杂剧作家也兼作南戏剧本，一些女演员也兼演南戏。因此，尽管当时的一些士大夫并不重视南戏，元代的统治者对南戏也很冷漠，但南戏凭借着浙江、江苏两大区域为中心及江南观众群体为靠山，还是在元杂剧盛行之时涵养着自己的艺术素质，完善着自己的艺术机制。而当元末杂剧由精致走向老化，由成熟走向模式化时，元代的南戏以自己长期的养精蓄锐勃发而起，逐步取得了舞台优势，并从原来的演出区域浙江、江苏两省而走向福建、江西、安徽等地，也出现了如高明这样优秀的南戏作家，他的戏剧名作《琵琶记》是南戏的压卷之作。徐渭在《南词叙录》中谓其：“用清丽之词，一洗

作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。”同时，南戏也产生了《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》这样四出较有影响的剧目，即“荆、刘、拜、杀”四大本。

元南戏的艺术体制、戏剧结构是较开放宽泛的，不像元杂剧基本上是四套数，每一套数用一宫调，须押韵合辙，而是长短由之，出数没有严格的规定，一出中也不硬性规定用一宫调，也不强调一韵到底，同时，角色分配也较灵活并不局限于一二人主唱。形式上的开放，便于内容上的拓展，也适于情节的变动与情感的跌宕。元南戏在创作倾向上也注重于现实生活及世俗风情，具有较强的社会意义及批判精神，不像后期杂剧那样远离现实、脱离生活、热衷于神仙佛道的题材（在很大程度上窒息了元杂剧的艺术生命力）。而元南戏正是以自己紧贴生活的脉搏而赢得了广泛的受众性。

从整体上来评判，元南戏的艺术创作及表演成就并没有超越元杂剧的鼎盛期。元南戏的优势仅是在元杂剧处于衰势时显示的，从而挽救了戏剧舞台上的危机，并以自己相应的艺术成就，为戏剧艺术的发展作了贡献——对明代传奇剧的产生有直接的影响。因此，我们在评判元南戏时，其历史作用也是不应忽视的参照系之一。

第七节 音乐

一、宋元音乐活动的两大特征：城市性与综合性

宋元的音乐活动，放在整个时代的文化环境中来考察，具有两大主要特征，这就是城市性与综合性。

我们在前面就已经介绍了宋代的城市发展规模要超过唐代。由于城市商业经济的繁荣与市民文化消费的需求，城市音乐也相应地活跃起来，从唱赚、鼓子词、诸宫调到杂剧、南戏等，在城市中的瓦舍勾栏等场地演出，观众云集，有的几乎是天天客满。而那些大型的瓦舍勾栏，可以同时上演几十种音乐、戏剧等节目，由此而形成了一个以城市为中心的音乐创作表演群体与音乐欣赏观众群体（对于瓦舍勾栏的介绍请见本章戏剧部分）。即使元代的城市规模也并不逊色于宋，如当时的大都和杭州两城市，音乐活动就十分兴盛，并成为南北音乐的两大中心。

宋元音乐活动，进一步加强了与文学、戏剧等艺术的横向联系，显示出较强的艺术综合性，从而充分展示其能动的优势，呈现了多样化与多元化。如宋词中的依乐填词、合乐歌唱，元曲中的小令、套曲以至杂剧、南戏的声腔运用、音乐伴奏等，都与音乐有着密不可分的关系。这种综合性的出现是音乐艺术社会化的拓展，与文学、戏剧等艺术形成了一种动态性的关系，互补代偿、相互吸纳，从而取得整体性的提高。同时也能完善艺术家们的智能结构。因此，宋元时有不少文学家戏剧家都很精通音乐，如宋代词人周邦彦、姜夔、张炎等，元代的戏剧家关汉卿、马致远、沈和等，都凭借着深厚的音乐造诣从事着艺术创作，此种文学家、戏剧家兼搞音乐的风气，一直漫延到明清时代。关于宋词、元曲、杂剧、南戏的介绍详见本章文学、戏剧两部分。

当然，宋元音乐活动的兴盛，与当时帝王的喜好也有一定的关系，如宋太宗赵光义就是一个精通音乐的皇帝，他曾创作了大量的大小曲及翻旧曲为新声的作品。同时，宋代初期还设立了教坊组织，分为大曲、法曲、龟兹、鼓笛四部。以后又按乐器种类而分为：筚篥部、大教部、笛色、琵琶色、舞旋色、杂剧色等13部。而元代统治阶级系蒙古族，他们对于音乐、歌舞、戏曲更有特殊的嗜好。他们即使在铁马金戈的征战时期，也不忘音乐歌舞

的观赏。“国王出师，亦从女乐随行，率十七八美女，极慧黠，多以十四弦等弹《大官乐》等曲，拍手为节、甚低，其舞甚异。”（赵珙《蒙鞑备录》）元代曾在宫廷中把专门管理“乐人”的教坊司置于正三品之高位。元代帝王在每年的元旦节会朝会上，也都举行音乐演出。这些帝王对音乐的喜好，虽是出于统治者本人享受的需要，但在客观上也对音乐的发展起了一定的促进作用。

二、宋元的说唱艺术

宋元的说唱艺术是很兴盛的，这是民间音乐活动蓬勃开展的标志。同时，这种音乐文化现象和宋词、元曲的合乐歌唱也有相应的艺术关系，如宋词的表现形式就有令、慢、近、犯等，元曲的小令只曲与套数曲式等。宋代的说唱艺术主要有鼓子词、唱赚，元代的说唱艺术主要有诸宫调等。

鼓子词最初是一种民间说唱艺术，以同一词调重复演唱多次，中间加以说明，既可抒情亦可叙事，以说唱为主，辅以说叙。如欧阳修就写有《十二月鼓子词渔家傲》十二首及咏西湖的《采桑子》十首。叙事的鼓子词有赵令畤《会真记》的《商调蝶恋花》，《清平堂话本》中《刎颈鸳鸯会》的《商调醋葫芦》。这类鼓子词当时常在瓦舍勾栏中表演，《会真记》用的《商调蝶恋花》一曲反复十次。如《刎颈鸳鸯会》第一段先有“奉劳歌伴，先听格律，后听芜词”开场白。当时鼓子词的说唱主要以鼓为节拍，而赵令畤为了改变这种单一的伴奏形式，在写《商调蝶恋花》时亲自动手配上管弦，以作说唱伴奏。

唱赚最初也是北宋的民间说唱艺术，其曲式主要有缠令与缠达两种，缠令有引子、尾声及中间掺插几个曲调组成，而缠达是引子后的两腔循环反复，所以缠达又称传踏。南宋绍兴年间（1131－1162），勾栏艺人张五牛从北京汴梁流行的鼓板乐曲中得到启发，创造了赚词，从而使唱赚艺术的表演形式更为生动丰富。唱赚的

表演形式是演唱者自己掌鼓节拍，另有鼓、笛、拍板、弦乐的伴奏。南宋耐得翁在《都城纪胜》中曾说：“唱赚在京师日，有缠令、缠达……中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中，又有四片太平令，或赚鼓板，遂撰为赚。”唱赚发展到后来亦趋向于叙事化，即是复赚，由多套唱赚组合而成，以适应叙事容量的复杂多变及故事情节的跌宕起伏。从说唱艺术的美学特征来说，唱赚要高出于鼓子调，它使说唱艺术达到了较高的层次，其音乐（唱赚）的本体性得到了强化，为诸宫调的形成作了艺术上的引渡。因此，《都城记胜》载：“凡唱赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。”

诸宫调是流行于宋元之间一种较高级的说唱艺术，它取同一宫调的几个曲牌联缀成一个套曲，然后把这些不同宫调的套曲组合成系列化的大型长篇说唱，所以又称诸般宫调。由于诸宫调不囿于一种宫调演唱形式，而是使之综合相交，从而扩大了它的艺术表现力与叙事承载力，显得结构恢宏、套曲多样、调式丰富。由此而出现了长篇说唱作品，如金代佚名作者的《刘志远诸宫调》、董解元的《西厢记诸宫调》、元代王伯成的《天宝遗事》等。这些诸宫调作品，无论在情节组合、人物塑造、演唱对白还是在乐器伴奏上，已自成风格，趋于完整，亦为元杂剧的出现提供了艺术上的养料。诸宫调的创始者是北京汴梁勾栏艺人孔三传，《碧鸡漫志》中曾说“泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之”。其伴奏乐器是鼓板、笛子、琵琶，有时亦单用水盏。因此，诸宫调从表演形式的宫调系列组合到表演内容的长篇叙事说唱，可谓是集唐、宋、元说唱艺术的大成。

综观宋元的说唱艺术，由于它在表演形式上的说唱结合、器乐伴奏及演出内容上的长于叙事、注重趣味等特征，因此具有通俗化、生动化的艺术基因，为广大市民所喜闻乐见，具有大众审美效应，从而使说唱艺术与市民阶层的文艺欣赏寻找到了一个最

佳结合点，成为整个宋元时代音乐活动的重要一翼，并且与我国戏剧史上的辉煌剧种——杂剧构成艺术上的联姻。

三、宋元新的乐器及器乐创作

宋元时期由于瓦舍勾栏从规模上的扩大到数量上的增多，各种说唱、歌舞、戏曲表演的兴盛，对宋元的乐器发展有很大的促进作用。如弹拨乐器有火不思，“制如琵琶，直颈，无品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦皮絣，同一孤柱。”（《元史·礼乐志》）另外还有三弦、渤海琴、葫芦琴等。拉弦乐器有从奚琴演变而来的胡琴。奚琴有两根弦，使用竹片擦弦演奏，以后改为圆筒用马尾作弓演奏的胡琴，由于胡琴曲调悠扬生动，表现力十分丰富，因而很快就广泛流行，为许多乐器合奏所采用。打击乐器有云璈，由十三面小铜锣所组成，以小槌敲打演奏。吹奏乐器有夏笛、小孤笛等。特别值得提出的是随着对外文化艺术交流的发展，流行于中亚一带的簧管风琴也在元代传入中国，当时称为兴隆笙，《元史·礼乐志》对此有较详细的介绍。这些乐器的产生不仅丰富了当时的文艺演出，而且形成了小乐器演奏，即演出乐器仅两件左右。另外还有器乐独奏，如蒙古族胡琴演奏家张惺惺的独奏就很著名，又如教坊伶人徐衍有一次演奏嵇琴，突然琴弦断了，他就凭着精湛的技艺在一根弦上继续演奏，由此而创“一弦嵇琴格”。

宋元的器乐创作也颇为活跃，如琵琶独奏曲《海青拿天鹅》等。而重要的器乐作家有郭沔，他终生未仕，寄居于官僚之家，以后又过着隐居生活。南宋统治者的苟且偷安和黑暗统治，激起他的不满与愤慨，他创作的琴曲《潇湘水云》、《泛沧浪》、《秋鸿》、《步目》等，有着生动的音乐形象，使写景抒情交相辉映，既有对大自然景色的描绘，又有深刻的意蕴内涵，在优美旖旎的音画中展现作者对现实的抨击，显得情景交融而情理并茂，具有一定

的社会意义。他的传人有刘志方及毛敏仲。刘志方创作的琴曲有《忘机曲》、《吴江吟》。毛敏仲创作的琴曲较多，有《广寒游》、《渔歌》、《樵歌》、《禹会涂山》等，显示了较高的艺术成就。他是个横跨宋元的人物，他的心态是复杂的，既想谋求仕途，又想归隐山野，从而在他的创作中也充满了这种矛盾、忧郁的情感，因而他的琴曲在表现上尤为细腻多变，意境丰满而曲调生动，有着较强的艺术感染力。

四、宋元的舞蹈

与音乐有着密切联系的舞蹈，在宋元时期出现了新的态势。宋元舞蹈与音乐，逐步走向综合，与说唱、戏剧等艺术相融汇。特别是随着市民阶层的崛起，宫廷贵族舞趋于衰落，而民间舞蹈勃然兴起。如在当时的瓦舍勾栏中就有不少伎乐歌舞演出，如“舞棹刀”、“鞑靼舞”、“剑舞”、“舞番乐”等，带有清新朴实的民间风情。而与说唱、戏剧相结合的舞蹈，已注重于人物故事的表演，如说唱缠达，又称“传踏”，就有歌舞穿插，王国维在《宋元戏曲考》中就指出其“歌舞相兼者，则谓之传踏”。而当时上演的《拂霓裳》缠达，就是表现唐玄宗李隆基与贵妃杨玉环的爱情故事，而杨贵妃本来就是一位极有造诣的舞蹈家，她的《霓裳羽衣舞》尤为精美动人。因此《拂霓裳》的表演是载歌载舞载说白的。而杂剧、南戏中除了表演动作的舞蹈化外，也以舞蹈相间其中，在一出戏的终场时，也常以歌舞作为“断送”，从而强化戏剧演出效果及渲染剧场气氛。戏剧与舞蹈的结合演出，不仅反映了传统的民族审美观念，而且由此而形成一种戏剧舞蹈，并与民间舞蹈交汇变通，使我国舞蹈艺术获得了新的表现领域。

宋元以后的明清两代，由于戏剧的兴盛，舞蹈依然走着和戏剧综合的路子，这也为舞蹈艺术本身的发展提供了一种新的途径。并凭借着戏剧这个载体，使舞蹈得到了相应的保护。因为自元代

开始，民间舞蹈受到了封建统治者的严厉禁止，并施之以刑法，此风延及明清，久禁不废。封建统治者之所以要这样做，正是政治上日益虚弱黑暗的表现，以禁锢人们的思想，防止民间以歌舞形式集会反抗，从而使民间舞蹈受到了很大的压抑与摧残。

五、宋元的音乐理论

宋元的音乐理论分为两种类型，一种是音乐理论专著，如《乐书》、《碧鸡漫志》、《律吕新书》、《唱论》、《琴史》等，一类是散见在其它著作中对音乐的论述。从整体上看，宋元的音乐理论缺乏建树性与开创性，较偏重于对传统音乐理论的辑录、释解。

《乐书》系北宋陈旸所著，系一部大型的音乐专著，共200卷，目录20卷，前半部分主要摘录儒家著作中的音乐论述，有《周礼》、《仪礼》、《礼记》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《论语》、《孟子》等文字，并有训义，后半部分论述律吕五声、乐舞、杂乐、百戏及各种典礼、各类乐器等，并记录了民间音乐、少数民族音乐及外国音乐。但由于作者深受儒家思想的影响，有着一定的中庸性和保守性。《碧鸡漫志》系南宋王灼著，主要是对上古至唐代的歌曲演变、唐代乐曲与宋词的关系等进行考证论述。《律吕新书》分为上卷《律吕本源》、下卷《律吕辩证》，系南宋蔡元定所著，对古代十二律旋宫问题进行了探讨，从而在十二律的六大半音间各加一个变律，提出了十八律论。《唱论》系元燕南芝庵所著，对戏曲歌唱作了专门的具体研究，论述了咬字与唱腔、气息运用、演唱风格等技巧问题，是我国现存最早的戏曲声乐演唱专著。《琴史》系北宋朱长文所著，前五卷辑录了唐、宋时期100多位琴人的事迹，后一卷收录了11篇论著，还有琴的形制、音调等琴的专业知识。

第八节 篆刻

作为宋代篆刻的一大系——官印，在形式上仍然采用九叠文，甚至将篆文的叠数发挥到极点，更加弯曲盘绕，形似弹簧。而作为宋代篆刻的另一大系——私印发展较快，形式变化也很多，生机在民间。

一、支离乖舛的宋官印

宋代的官印刻画笔划线条由于折叠盘曲的增多，显得更加软弱轻薄，徒有形式而格调低下，而且印制十分严格，以显示天子的权利至高无上。宋印制规定："天子用玺，称宝，以玉为之，篆文，广四寸九分，厚一寸二分，填以金，盘龙纽。禁中所用，别有三印，曰：'天下合同之印，御前之印，书诏之印，皆铸以金'"。可见官方用印是纯权益性的。如宋徽宗赵佶的"御书之宝"印，线条笔画弯弯绕绕十分繁琐，看得令人眼花缭乱，支离乖舛，而且铸刻得也很低劣，笔画纤细不堪，毫无气势质感可言。

二、篆刻艺术因素的增长：闲章与印谱

宋代的篆刻，虽然在官印一系显得毫无生机，但在另一方面，又出现了趋向于艺术化发展的趋势，这是一种新兴的印学文化显示。由唐所兴起的馆阁、年号一类的闲章，在宋代有了新的拓展，一些书画作品上已较多地出现了闲章，这为明清流派印的兴起、书画家自己镌刻印章开了先河。同时，书画闲章的兴起，又和印泥的普遍使用分不开的，朱红的印泥在书画作品上，能增添整幅画的艺术气氛，产生较强的装饰效果。

宋宣和时，涌现了我国篆刻艺术史上的第一部系统的印谱《宣和印谱》，从而为篆刻艺术作品辑录成谱迈出了第一步，它的艺

术效应将在以后的篆刻发展史中得到显示，在很大程度上推进了印学的发展。因此，宋篆刻艺术有着极不平衡的两极，一极是支离乖舛的九叠文，庸俗不堪，毫无艺术气息可言。一极是艺术因素的增长，闲章与印谱受到重视并开始有意识地应用于书画，作为一种印学文化，此举非同小可，即印章的艺术领域将得到新的拓展，它将对以后的篆刻发展，给予历史的推进与艺术的启迪。

宋印除了用篆文外，亦用楷书、隶书人印，其中有不少印章尚能呈现出清新之意，达到一定的艺术水平。一些比较著名的碑刻字体如《谷朗碑》、《郑文公碑》、《始平公碑》、《石门铭》、竹简文字等亦被用来制印，这不仅是对九叠文的一种有效冲击，而且也为印文开拓了新的领域；是对印学艺苑内贵族气的挑战，有着鲜明的美学意趣。如《州南渡税场记》，虽然镌刻得较为草率，但文字线条圆润饱满，楷法中带有隶意，显得较为质朴自然，俗中见雅，是大俗亦大雅的作品。

宋代还流行着一种署名印，又称花押印，即将个人名字化成一种符号，使人不易仿效及难以辨认，以突出个人专用性，周密在《癸辛杂识》中曾说："古人押字，谓之花押印，是用名字稍花之"。

三、元吾丘衍与《学古编》

元至正年间，学者、书法家吾丘衍写出了我国篆刻艺术发展史上的第一部印学论著《学古编》，叙述了篆、隶书体的演变及篆刻的艺术方法，对隋唐以来篆法紊乱乖讹、任意增损的现象作了艺术上的拨乱反正，重新确立了汉印在篆刻艺术上的主导地位，因而在篆刻艺术史上具有重要的意义。元危素曾说："吾丘君隐于武林阛阓间，高洁自持，尤攻篆籀。此编之书，可一洗来者俗恶之习。"《学古编》，主要以"三十五举"为主体内容，采用了举要式的论述法，言简意明，提纲挈领，对汉印艺术特征、篆刻的技法等均有论述，如"十八举曰：汉有摹印篆，其法只是方正篆法，与隶相通，后人

不识古印，妄意盘屈，且以为法，大可笑也。”可见吾氏在印学理论上有一些自己独特的见解，为以后的篆刻艺术理论研究与篆刻实践探索起到了正本清源的作用。后来明清的不少印学家如何震、桂馥、姚晏、黄子高、吴咨等都续效此书。然而，客观地讲吾丘衍的《学古编》在理论上还显得不够系统化，缺乏内在的逻辑联系。同时，也没有从宏观上来阐明隋唐以后篆刻艺术之所以衰弱的成因，还不具备一种理性的、深层的美学思想的观照。但作为第一部印学论著，它在理论上的某些不足还是可以理解的。

四、元篆刻实践的先行者：赵孟頫

尽管在我国艺术史上，赵孟頫是历来颇有争议的人物，褒贬不一，但由于他大量的参与艺术活动，人们又不得不多方提及他。元吾丘衍以自己的《学古编》在印学理论上迈出了建设性的第一步，而赵孟頫却以自己的印文改革，成为元篆刻艺术实践的先行者。赵孟頫是一位颇有造诣的书画艺术家，他的书法功力深厚，秀逸劲健，绘画亦风格独特。因此，他有较好的审美修养及较大的创作能量。他有感于隋唐以来印章篆书的呆板造作，自己写好了清丽婉约、圆转柔和的篆文请印工镌刻，由此而在篆刻印文中开创了一种风格清秀的“圆朱文”，又称“元朱文”。如“赵氏子昂”（图 7—25） 印，线条秀美圆健，结构婀娜多姿，转折多作圆势，显得气息流畅，特别是章法呼应贴切，严谨中见变化，有些笔画与印边线连在一起，给人以整体呵成一气的协调感。由于赵孟頫以良好的书法艺术表现力，率先以圆朱文入印，从而在印文上初步扭转了隋唐以来印文拙劣的局面，使印文带有强烈的艺术情趣，也为以后明清篆刻家的印文书写提供了艺术参照。

五、篆刻印材的开拓与文人的参与

篆刻印章的材料以往大都是金属，如金、银、铜、铁、象牙等，

这类材料大都很坚硬，一般是由文人篆印后由印工镌刻。到元末，书画家王冕在浙江丽水县天台宝华山得到色彩斑斓、细腻柔弱的花乳石，在上面奏刀刻印，效果甚佳，从而开辟了一个印材新天地。花乳石不仅易于镌刻，而且可以表现出一种特有的古朴浑穆的金石之气，能为人们提供新的篆刻艺术形式美感。如王冕所刻的“王元章”、“会稽佳山水”（图 7–25），笔画线条朴茂遒丽，颇有笔情刀趣，与铜印、玉印等印材相比，呈现了不同的艺术质感和韵味。花乳石进入印材领域，不仅解决了长期以来篆印、刻印分工的问题，而且极大地激发了文人士大夫自篆自刻、竞相耕石奏刀的热情。正是由于大量文人士大夫加入了篆刻队伍,因而从根本上改变了篆刻队伍的组成结构，使这个队伍由原来工匠型的结构转变为文人型的结构，篆刻亦从制作型走向创作型，印人队伍已不再是民间工匠，而是精于书画诗文的士大夫群体加盟，从而为篆刻艺术在明清的振兴，开创可与秦汉印相媲美的流派印章拉开了序幕。因此，在赵孟頫、王冕等书画家钤盖在纸上的朱红印花中，露出了篆刻艺术复兴的晨曦。







图7–25 元印章

第九节 工艺

宋元商品经济的发展、城市规模的扩大、文化艺术的兴盛、对外贸易的拓展等，都为这两个时代的工艺美术奠定了经济、文化上的坚实基础，使宋元的工艺品呈现了日趋精致化、特色化的势态。另一方面，宋元工艺美术的制作者分为官办、民间两大群体，已有了庞大的组织规模与相应的管理机构。宋代官办手工业管理机构有

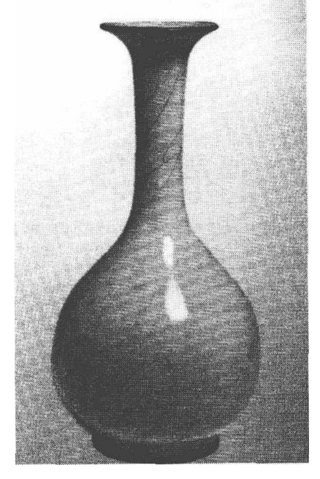
少府监下的文思院，分有玉、牙、绣、掐塑、刻丝等四十二作。值得一提的是宋代的工艺品，已成规模地推向了市场，城市内的工艺品已是遍布“大小货行”。《梦粱录》载：“最是官巷花作，所聚奇异飞鸾走凤、七宝珠翠首饰、花朵、冠梳及锦、乡、罗、帛，销金衣裙，描画领抹，极其工巧，前所罕有者悉皆有之。”元代官办手工业管理机构分工更为精细，达七十多所。这些官办手工业都拥有大量的工匠艺人，如元的官匠户就达数十万之多。而民间的手工业管理机构是各地的行会组织，亦分工严密，自成系统。这两大工艺美术制作群体是宋元工艺美术发展的主要推动者。

宋元工艺美术中最发达的是陶瓷与丝织。

一、陶瓷工艺的全盛期

我国的陶瓷工艺发展至宋元，已进入了鼎盛期，工艺精湛，造型独特，款式生动，色泽绚丽典雅，装饰优美多姿，品种日趋增多，从而达到了工艺性与艺术性的完美结合。当时全国分布着许多著名的窑场，以各自的工艺特色，制作着风格各异的陶瓷作品。宋代的陶瓷工艺主要分为青瓷、白瓷、黑瓷三大系，而其中以青瓷为大宗。同时出现了汝窑、定窑、官窑、哥窑、钧窑五大名窑。

图7-26 宋汝窑长颈瓶

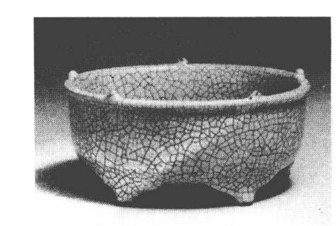


宋代的主要窑场有汝窑、官窑、龙泉窑、景德镇窑、钧窑、建窑、定窑等。汝窑分布在河南临汝县一带，并设有官府窑场，釉色明丽青绿，滋润而带有光泽。而汝窑、官窑烧制的瓷器、工艺更为精致，釉色典雅晶莹，有虾青等色，系青瓷工艺中的典范之作。如宋汝窑长颈瓶（图 7-26）富美工致，青中闪蓝，华丽高雅，从而使汝窑成为宋五大名窑之首，受到皇家的青睐而极少流入民间。陆游曾在《老学庵笔记》中谓：“故都时定器不入禁中，惟用汝器，以定器有芒也。”

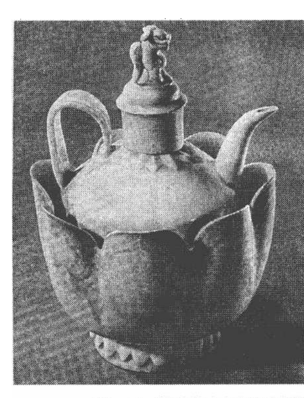
官窑，系宫廷窑场，北宋时设在当时的汴京，南宋时设在临安凤凰山下。釉汁细腻匀净，色彩有粉青、大绿、月白、淡青等，

由于胎骨很薄而施以釉汁浓厚，因而烧制后颇有透明感。

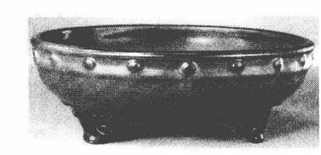
龙泉窑的历史较为悠久，分布在浙江龙泉县一带，工艺考究，釉色优美华滋，以翠青、粉青、梅子青为多，装饰手法有凸雕等。龙泉的“哥窑”产品颇有特色，釉质有各种形态的“开片”，如冰裂纹南宋哥窑“五足洗”（图 7–27），釉面布满“金丝铁线”，形成一种纹饰化的装饰趣味。“哥窑”相传系南宋时有章生一、章生二兄弟俩在龙泉烧窑，大哥所烧的瓷器有“开片”故称“哥窑”。


图7–27 南宋哥窑五足洗

景德镇窑，在江西省景德镇。其瓷器作品胎骨匀薄，釉色晶亮清丽，以“影青瓷”著称于世，如“影青瓷酒壶温酒器”（图 7–28），造型优美协调，色泽温莹柔和，具有很高的艺术性。


图7–28 影青瓷酒壶温酒器

钧窑，在河南禹县神垕镇。钧窑瓷器以色彩丰富而驰名，其工艺特色是在釉料中含有大量矽酸，从而使其在烧制冷却的过程中产生“窑变”，在天蓝、月白等基色上变化出各种红色以作装饰，给人以色彩瑰丽之感。如北宋钧窑“钉洗”（图 7–29）器形端庄大气，色泽妍美华润，极有富贵之气，旧有“家有万贯，不及钧窑一片”之说，可见钧窑之名贵。


图7–29 北宋钧窑钉洗

建窑，在福建水吉县的池墩村，系黑瓷制作的中心。由于建窑黑瓷利用釉中铁分含量的浓度不匀而使其在烧制冷却过程中产生变色，如“兔毫”、“鹧鸪斑”、“银星斑”、“油滴盏”（图 7–30）等，都是建窑黑瓷中的珍品，斑纹绮丽多变，色泽莹厚滋润。

定窑，在河北省曲阳（宋代属定州）以烧制白瓷著称。定窑的瓷品制作精细，特别是装饰手法极为精湛，题材有花卉动物等，并采用刀刻、针剔、印模等多种技法。如定窑的“印花缠枝花瓷盘”，系采用印模法压印，花纹典丽、线条流畅、构图和谐，显示了娴熟的装饰手法。

元代的景德镇已发展成为规模盛大的“瓷都”，瓷器艺人们荟集于此，官窑、民窑遍地皆是，从品种造型、色泽变化、装饰风格上都有创新与突破，如釉里红、青花等，都代表了当时陶瓷



图7-30 油滴盏



图7-31 青花龙纹象耳瓶

工艺的最高成就。如《青花龙纹象耳瓶》（图 7-31），器形雄伟、构图丰富、层次清晰、绘制精致，分别画有缠枝扁菊、蕉叶、飞凤、云龙、海涛等，展现了很强的绘画艺术性，这也代表了当时瓷器装饰的新趋势。

元代的龙泉窑虽然在发展规模上已落后于景德镇，但在品种色彩上，还是有新的创造，使釉色青绿相间，清润莹亮。由于宋元陶瓷品所具有的工艺性、实用性、审美性等多种功能，从而获得了世界性的声誉，远销东南亚、欧洲等国，以陶瓷文化的形式加强了对外文化交流，促进了对外经济贸易。

二、丝织工艺品的绚丽多彩

宋元的工艺品相当发达，已呈现了整体性的提升及时代性的进步阶段。因此，宋元丝织工艺无论是在生产规模、经销地域，还是在花色品种、质地纹样上，都比前代有了较大的发展。由于丝织工艺品不仅有一定的实用性，也有相应的欣赏性，因而拥有广大的消费市场，同时也成为重要的工艺出口品，正是在这种情况下，丝织工艺的发展获得了社会、经济、文化上的有利条件。

属于丝织工艺范畴的品种很多，有锦、绮、罗、绢、绸、绫、缂丝等。宋锦在工艺美术史上占有重要的地位，其色彩绮丽缤纷，装饰题材广泛，提花生动严谨，其锦名也颇有诗意，给人以鲜明而强烈的形式美感，显示了丝锦艺人们丰富的想象和精湛的技艺，如青绿云雁、青绿瑞草云鹤、真红雪花毬路、翠色狮子、鹅黄水林檎、真红聚八仙等。并形成了各有特色的丝织生产基地，北宋以汴梁、洛阳、湖州为主，南宋以杭州、苏州、成都为主。元代的丝织品产量亦很高，这与蒙古族统治者的喜好有关，从而进一步增强了官府的管理机构，并开始出现了“缎”的名称。特别是元代的金锦生产相当兴盛，以满足统治者“衣金锦”之需。

缂丝，又称刻丝，系丝织品中工艺最强的一种。缂丝发展至

宋代而进入鼎盛期，已能细腻精致、真实生动地摹仿各类书画作品，甚至笔墨的枯涩浓淡及绘画的墨色晕染效果也能显示。缂丝工艺的发展是与宋代书画艺术的兴盛互为呼应的，反映了一种文化艺术的时代风尚，同时也涌现了不少缂丝名家。如南宋时江南云间（今上海松江）的缂丝就很著名，并涌现出了如朱克柔、沈子蕃、吴煦等缂丝名家。缂丝的织法是“通经断纬”，即各种颜色的纬丝在图案花纹需要处与经丝交织，故纬丝不贯穿全幅而经丝则通贯全幅，这样就便于书画作品的摹仿制作。如紫地鸾鹊穿花缂丝，图案优美旖旎，装饰情趣浓郁，技艺极为精湛。

唐代的刺绣工艺在针法上有很大的突破，表现技法趋于多样，而宋代的刺绣在此基础上得到了全面的发展，并专门设立了绣院，有专职绣工 300 多人。这些绣工的刺绣，除了实用的服饰外，还有相当一部分是绣制书画，从而更加丰富完善了各类针法，强化了刺绣工艺的艺术表现力，如网绣、满地绣、锁丝、纳丝、戳沙、盘金等，技法新颖别致，色彩瑰丽艳美，图案呈现立体效果，从而使刺绣工艺品呈现了不同的艺术风采。据《筠清轩秘录》评宋绣谓：“宋人之绣，针线细密，用绒止一二丝，用针如发细者，为之设色精妙光采射目。山水分远近之趣，楼阁得深邃之体，人物具瞻眺生动之情，花鸟极绰约嚵唼之态。佳者较画更胜，望之三趣悉备，十指春风，盖至此乎。”

三、漆雕工艺

宋元的漆雕工艺也颇为精美，在本胎上施以数十层朱漆，然后雕刻各种纹饰图案，层次丰厚、形象生动，颇有立体感。有时，也以各种不同颜色的漆堆聚于一物，通过镌镂雕刻而呈现出不同的色彩。另外，元代还应用了剔刻戗金的漆雕新工艺，即在漆面上用针剔镂出各种图案，然后在刻痕中填上金箔，雕工十分精细，效果富丽堂皇，其题材亦较广泛，有山水人物、花鸟树石等。

第八章
明清艺术

明代文化艺术，由于城市经济的发展繁荣，市民意识的觉醒崛起，导致了明代文化艺术以反映市民生态与心态为主流的创作审美倾向，即市民文艺思潮。因此，在形式美感上似乎更趋于自由通俗，接近现实，表现人情。在内容上似乎更趋于宽泛世俗，凡人琐事，皆能入文，真正开拓了文化艺术的社会容量。从施耐庵的《水浒传》、罗贯中的《三国演义》、吴承恩的《西游记》、冯梦龙的《古今小说》到汤显祖的戏剧《牡丹亭》，从仇英、沈周、文徵明、唐寅绘画的风流跌宕、反映世俗到徐渭的潇洒酣畅、恣肆纵逸，都充分映证了这一美学特征。

清代的文化艺术在很大程度上继承了明代的传统，特别是小说、戏剧、绘画等获得了很大的发展，在这些领域分别涌现了不少杰出的作家、戏剧家及画家等。如清代前期蒲松龄所著的小说《聊斋志异》，洪昇所写的戏剧《长生殿》，孔尚任所写的戏剧《桃花扇》等，有着鲜明的创作倾向，表达了他们对异族压迫的愤慨，抨击了黑暗的时政，反映了对民生疾苦的同情，其美学风格是感伤的，反映了那种忧郁怨愤的心理和压抑无奈的心态。诚如《聊斋志异》的作者自己所说：“浮白载笔，仅成孤愤之书，寄托如此，亦足悲矣！”然而在这些感伤气息中，又弥散着一定的批判现实主义的气氛。与这种文学、戏剧趋向相呼应的绘画，也以简洁道劲的笔墨、萧疏奇逸的画面寄寓了那种落寞伤感之情，这时

以八大山人、石涛的创作为典型代表。特别是八大山人那亦哭之亦笑之的署名，更是极形象、极深刻、极独特地反映了这种伤感情绪与创作心态，“无聊笑哭漫流传”。清代中、晚期，伤感主义气氛显得深化了，小说创作呈现了强烈的批判现实主义的精神，吴敬梓的《儒林外史》就体现了这种美学追求。

而此时，一代文学大师曹雪芹被钟鸣鼎食的上层贵族社会流放了，尽管他的晚年生活已贫病交加，“举家食粥酒常赊”，但在那京郊的茅屋中，在一灯如豆的寒夜，他朝手中呵一口热气，又埋头于《红楼梦》的著述。

第一节 概说

公元1368年正月，朱元璋在南京称帝，国号大明。朱元璋是在农民起义的基础上建立了自己的政权，因此明代初期对广大农民采取了鼓励垦荒、减轻赋税、发给种籽等让步政策和扶持措施，在一定程度上缓和了社会矛盾，使农产量得到了较大的增长。同时还在城市中减轻了商税，解放了大量的手工工奴，使商品经济获得了发展自由，从而促进了城市的繁荣，对外贸易也趋于活跃。朱元璋为了巩固自己的政权，还采取了严惩贪官污吏及抑制豪强的政策，这对于社会经济的发展及社会秩序的稳定还是有积极作用的。

明代中期，随着工商业城市的繁荣，商品经济的发展，促进了资本主义萌芽的产生，如在当时苏州有不少机户，专营织绢，

雇佣工人进行生产，标志了商品经济发展的新趋势。明代永乐年间，三保太监郑和七下“西洋”，不仅增强了中外经济、文化交流，而且成为中外关系史、世界航海史上的辉煌篇章。

然而与此同时，明代的政治由于宦官专权而趋于黑暗，王公宦官掠夺土地日益激烈，赋役越来越重，迫使农民大量流亡，于是大规模的农民起义爆发了。1644 年，李自成率领农民起义军攻陷北京，崇祯帝自缢于煤山，明朝灭亡了。

明代文化艺术，由于城市经济的发展繁荣（其中当然也包含了资本主义的萌芽因素），市民意识的觉醒崛起，导致了明代文化艺术以反映市民生态与心态为主流的创作审美倾向，即市民文艺思潮，因此在形式美感上似乎更趋于自由通俗，接近现实，表现人情。在内容上似乎更趋于宽泛世俗，凡人琐事，皆能入文。真正开拓了文化艺术美学的社会容量，从而也更突显了艺术反映生活的积极效应。从施耐庵的《水浒传》、罗贯中的《三国演义》、吴承恩的《西游记》、冯梦龙的《古今小说》到汤显祖的戏剧《牡丹亭》，从仇英、沈周、文徵明、唐寅绘画的风流跌宕、反映世俗到徐渭的潇洒酣畅、恣肆纵逸，都充分映证了这一美学特征。

明代末年，在我国东北一带的女真族，凭借着强大的军事力量，侵占汉族及其他少数民族居住地，于公元 1635 年定族名为满洲，次定国号为清。公元 1644 年，明大将吴三桂“乞师”降清，打开城门，迎接清军入关，并与清军联合攻击李自成领导的农民起义军。同年五月一日清军占领北京，接着便定都北京。为了巩固政权，清朝统治者对被征服者实行了残酷的镇压，以军事征服全国。在这种战乱不已的情况下，当时全国人口锐减，田地荒芜、城市凋敝，经济面临崩溃边缘。康熙亲政以后，大规模的战争基本平息，恢复经济、发展生产的问题摆到了统治者面前。为此，清朝从康熙起至雍正、乾隆时期实行了一系列改革措施，如招民垦荒、更地名、治理河流、减免钱粮、地丁合一等，从而使农业

经济得到了较大的恢复，同时也促进了商品经济的活跃、城市的复兴。然而清统治者与此同时又大兴“文字狱”，杀戮知识分子，以禁锢思想。缙绅豪富大肆兼并土地，官场贪污成风，统治者日趋骄奢淫逸，挥霍无度。而军队却涣散怯懦，边防松懈。从而进一步激化了社会矛盾与民族矛盾，农民起义规模越来越大，从白莲教起义到太平天国起义，沉重地打击了清王朝的统治。因此，从清仁宗嘉庆、清宣宗道光以后，清代的统治已到了腐朽不堪的程度。1840 年，爆发了鸦片战争，中国就此沦为半封建、半殖民地的国家，社会政治更加黑暗，经济日益萧条，百姓灾难深重。

清代的文化艺术在很大程度上继承了明代的传统，特别是小说、戏剧、绘画等获得了很大的发展，在这些领域分别涌现了不少杰出的作家、戏剧家及画家等。如清代前期蒲松龄所著的小说《聊斋志异》，洪昇所写的戏剧《长生殿》，孔尚任所写的戏剧《桃花扇》等，有着鲜明的创作倾向，表达了他们对异族压迫的愤慨，抨击了黑暗的时政，反映了对民生疾苦的同情，其美学风格是感伤的，反映了那种忧郁怨愤的心理和压抑无奈的心态。诚如《聊斋志异》的作者自己所说：“浮白载笔，仅成孤愤之书，寄托如此，亦足悲矣！”然而在这些感伤气息中，又弥散着一定的批判现实主义的气氛。与这种文学、戏剧趋向相呼应的绘画，也以简洁遒劲的笔墨、萧疏奇逸的画面寄寓了那种落寞伤感之情，这时以八大山人、石涛的创作为典型代表。特别是八大山人那亦哭之亦笑之的署名，更是极形象、极深刻、极独特地反映了这种伤感情绪与创作心态，“无聊笑哭漫流传”（八大山人诗句）。清代中、晚期，伤感主义气氛显得深化了，小说创作呈现了强烈的批判现实主义的精神，吴敬梓的《儒林外史》、曹雪芹的《红楼梦》都体现了这种美学追求，特别是《红楼梦》成为我国小说史上的辉煌巨著。在绘画上，“扬州八怪”崛起于画坛，以姿逸独特的笔墨线条抒发个性，内蕴丰富、形式抽象、显示多层多义的审美意识。

于是，“扬州八怪”凭借着绘画来发泄不满与愤慨，抨击世态的炎凉与黑暗，他们常画“梅、兰、竹、菊”来借物抒怀。金农画马，郑板桥画兰撇竹写石，罗聘画鬼，黄慎画乞丐等，都是他们这种审美意识在创作上的显示。

第二节 绘画

明清的绘画艺术似乎处在一个微妙的历史境地，它既有优越之处，也有被动之处。因为我国的绘画艺术经过魏晋、唐、宋、元的发展，在绘画技法、审美观念等方面已日趋成熟、完善，从山水、花鸟到人物等各个画种已日趋系列、精美，特别是唐、宋、元更是大家辈出，为画坛提供了典范之作，这些对明清绘画的发展都是有利的。然而，问题的另一面是由于技法成熟、画种系列、名家林立，使明清的绘画处于难以超越前代，只能仿效的被动境地。这也就是作用与反作用的辩证关系，即艺术规律上的二律背反作用。于是，明清的画家们面临着两种选择，或继承摹仿大于变革创新，或变革创新大于继承摹仿。这种选择使明清画坛出现了两种创作倾向与审美趋势，一种是追踪前人、技法精深、表现工致，一种是别出新意、观念新颖、手法创新。唯其如此，明清画坛上革新派与保守派之间的较量就显得经常化、必然化了。

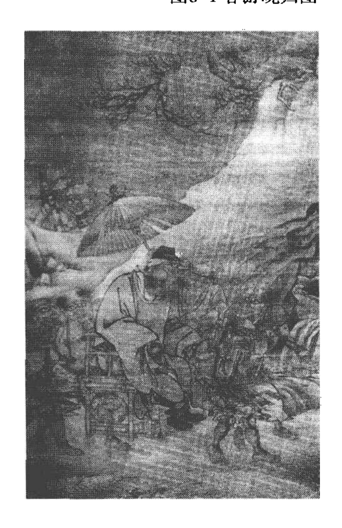
明代也置立宫廷画院，但由于管理制度及组织机构的不完整，并没有发挥应有的重要作用。入画院的画家也没有艺术职称（像宋代画院有学正、艺学、祗侯、待诏等），而却常授以“锦衣卫”

官职，“锦衣卫”是明代宫廷的特务机构，因此为不少画家所不耻。而且，明代的统治者对画家并不尊重，喜则嘉奖授职，怒则罚惩杀戮，使画家们感到压抑、恐惧。虽然明代宣德、成化、弘治时期因皇帝喜好画事而一度兴盛，但至正德年间以后就日渐衰弱。所以，如果说明代画院初期还能对整个社会的美术创作产生一定的影响，那么，明代中期以后就显得无能为力、消沉落魄了。

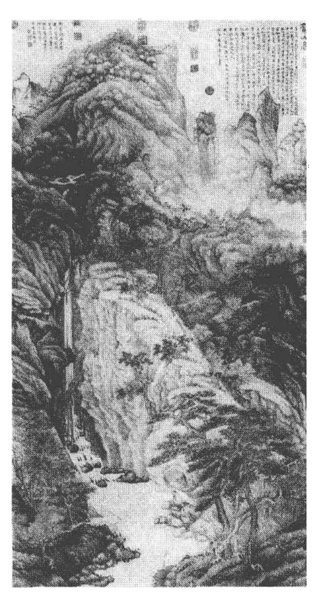
一、明山水画的两大流派：浙派与吴派

明代的山水画主要有两大流派，即浙派、吴派，他们各有自己的创作方法与审美意识。浙派的创始人是戴进（1389—1462），字文进，号静庵、玉泉山人。钱塘（今浙江杭州）人，少年时为金银锻工，后于市上见熔金者在熔其所造首饰，遂改而专攻于画。他效法李唐、马远水墨山水，画风疏朗淡雅，善于运用水墨的浓淡变化表现山情水姿及风雨晦明，大都用斧劈皴，线条跌宕坚劲，从而奠定了浙派山水的基本美学风格，董其昌在《画禅室随笔》中曾说：“国朝名士，仅戴进为武林人，已有浙派之目”。他的《春游积翠图》、《春山积翠图》、《关山行旅图》等，都表现了层次分明、深邃幽然的艺术特征，特别是《风雨归舟图》，近处表现了树木在风雨中摇曳挣扎，显得气势酣畅，远处山峦林木若隐若现，显得水墨淋漓，一叶归舟正悄然行驶着，从而为动荡不安的画面增添了一丝温馨的人情味，使画境宏深而意境内含。又如他的《春游晚归图》（图 8—1），结构疏密有致，笔法秀逸劲健，既师承了李唐的画风又有鲜明的个性追求，是明代山水画的精品力作。戴进亦擅长人物画，采用铁线描与兰叶描，并从兰叶描中悟得变化之妙，创造了“蚕头鼠尾”的笔法。作为一位优秀的画家，戴进的一生是带有悲剧性的，他当年曾被召入京城宫廷，但因才华出众而被人妒忌，受谗后被迫出走，从此浪迹江湖，五十四岁时返回家乡西子湖畔，在贫困中死去。同时，由于戴进是以民间

图8-1 春游晚归图



工匠身份进入画坛的，画的又是“北宋”画，因而后来“由荣变衰”，被贬为“野孤禅”。这是封建士大夫意识对浙派的贬损和排斥。


图8-2 庐山高图

学浙派而能自立门户的吴伟（1459—1508），字士英，号小仙。江夏（今湖北武汉）人。他师法戴进，然而不拘成法，运笔潇洒恣肆，画风趋于豪放奇逸，从而开创“江夏派”，成为浙派的一个分支。曾两次被召入宫，赐“画状元”。绘画常作奇思妙想，有“小仙”之称。如他画的《渔乐图》，水波浩渺，渔舟荡漾，景象颇为深远壮阔，笔致洒脱苍劲，似漫不经意而内蕴法度，墨色沉涩，浓淡纯任自然，从而使整幅画气韵佳妙，自然美感强烈。他也擅长精细一路的山水，画风典雅秀美，功力独具，但最能体现他山水美学风格的还是豪放一路，显示了他明确的创新意识。他的画曾受到明孝宗朱祐樘的赏识，授以“锦衣卫百户”，但他生性耿直，不媚权贵，因而也被谗，后称病南归。吴伟也精于人物画，如他的《武陵春》笔致工丽，风格娟秀，细腻地刻画了一位才女春思的神情，生活情趣盎然。

吴派画家崛起于明代中叶的苏州，主要画家有沈周、文徵明及唐寅。苏州当年是江南重要城市，经济繁荣，文化发达，是文人雅士集中之处，正是在这个优裕的文化环境中，沈周、文徵明、唐寅等人形成了一个实力雄厚的文人画派群体，把明代山水画推到了一个相当繁荣的阶段。

沈周（1427—1509），字启南，号石田，长洲相城（今江苏苏州）人。他终生布衣，未入仕途，专门致力于绘画艺术，亦擅长于诗文。沈周出身在一个画学世家，自小耳濡目染，及长后师法董源、巨然，中年追踪黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇四大家，有着深厚的传统功力，为明代文人画巨擘。他的山水画风格秀雅沉实中见雄浑豪放，笔墨精湛洗练，构图稳健谨严，将浓郁的诗意融入画中，充分体现了吴门画派的审美特征，亦能作细笔画，世称“细沈”，于细密中见浑穆。他极为喜好重墨浅色，风格鲜明，颇得时誉。

如他的代表作《庐山高图》（图 8–2），层峦叠翠，林木峥嵘，一帘瀑布飞流直下，气势雄伟，刻画工致，生动地展现了“日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川”的奇丽景色。沈周有时画山水亦用笔率简，特出笔墨情趣，意境内蕴而气势和畅。如《登大朝山绝顶图》笔调简洁，水墨点染，山顶上房屋用劲挺的线条随意勾勒，两位游人正在绝顶上俯览远眺，显得高远幽深。作为吴派的大家，沈周的追随者甚多。

文徵明（1470–1559），字徵仲，号衡山居士，长洲相城（今江苏苏州）人。年轻时应举屡试不第，中年时被举荐进京入翰林院，三年后即回苏州。与祝允明、唐寅、徐祯卿相交谊，世称“吴中四才子”或“吴中四杰”。他不仅工于绘画，亦擅长文学、书法，在这些领域都成就卓然。他的山水画追摹郭熙、李唐、赵孟頫，师其心而不师其迹，其画风走向是早年工丽，中年逸放，晚年将工丽与逸放变汇通融，最终形成了他自己那种秀逸典雅的风格。他的《山雨图》笔调苍润，水墨晕化，很典型地展现了江南山雨湿润明丽的景色。其《绿荫长话图》（图 8–3）则笔墨精湛细腻，构图疏密有致，弥散出盎然的诗意。文徵明的绘画名重当时，是艺坛领袖级的人物，其门下学生云集。他的绘画创作正是以其特有的“书卷气”，强化了吴派的社会影响。


图8–3 绿荫长话图

唐寅（1470–1523），字伯虎，号六如居士，苏州人。少年时即才华出众，于孝宗弘治十一年（1498）中应天府第一名解元，世称“唐解元”。后因涉科场舞弊案而革黜下狱，从此绝意仕途而专致艺事。他的山水、人物、花鸟都极有造诣，亦精于诗文，是一位才华横溢的艺术家。他的绘画具有南宋院体的遗绪，曾先后师法李成、范宽、李唐、马远、夏圭及元代赵孟頫、黄公望等人，博采众长，自成画风。他极善于构图造型，因而使画面生动跌宕，笔墨秀逸潇洒，具有婉约俊丽之气。恽寿平谓其：“以超逸之笔，作南宋画法，李唐刻画之迹，为之一变。”如他的《山路松声图》



图8-4 山路松声图

（图 8-4）山势雄伟奇峻，峰回路转中险象丛生，而突兀的松树所掀起的阵阵涛声，为这寂静的山野增添了生机。其山石的皴法亦线条清劲流畅，可见从斧劈皴变化而来。综观唐寅一生，相当落拓坎坷，云游名山大川，与诗、画、酒为伴，放浪形骸，自刻“江南第一风流才子”印，然而这实际上是自嘲而已，他的生活一直非常窘迫。晚年喜好禅学，自号“六如居士”。正因他处于困顿境地，所以他的绘画创作与沈周、文徵明相比，有着较强的社会意义，如他的《松溪独钓图》、《风木图》、《骑驴归思图》等，都在不同程度上抒发了他对现实不满、愤慨的心绪。唐寅亦善仕女画，笔致清逸明丽而情感缠绵，为艺苑所重。

综观吴门派的艺术特征，大致可归纳为三：1. 注重传统、功力精深。2. 画风蕴秀、格调雅致。3. 推重笔墨、融入诗情。

与沈周、文徵明、唐寅合称为“明四大家”的仇英(1482—1559)，字实父，号十洲，祖籍太仓，后居苏州。他原是油漆彩画工匠，有志于绘画，用功精勤，得文徵明提携。擅长山水、人物、花鸟，并精于临摹古画，因而艺术功力十分深厚。他的青绿山水在当时深受好评，影响甚大。如著名的《剑阁图》（图 8-5）就使用了青绿重彩渲染雪景，色彩凝重而瑰丽。整幅画的构图缜密严谨而颇有透视感，奇峰峭壁、山道弯曲、林木拥雪、旅人们骑马踏雪而行，充分展现了剑阁的险峻峥嵘，从中可见仇英对南宋青绿山水的师承。因此，尽管仇英与吴派在艺术上颇有联系，但人们依然把他归入院派系列。文徵明谓其画“精细工雅”，“当代绝技”。

明代山水画派除了浙派、吴派两大主流派别外，还有以董其昌为代表的华亭派，以蓝瑛为代表的武林派，以项元汴为代表的嘉兴派等。

二、明代的写意花鸟画家：林良、陈淳、徐渭等

明代的花鸟画以写意为盛，不少文人画家乐此不疲，他们恣

意挥洒、水墨酣畅、笔调逸放，以简约的构图、朦胧的墨象、丰盈的气韵来显示一种笔情墨趣的创作审美倾向。而写意花鸟画所特有的艺术形式，也正适应了文人画家的文化心理与审美意识，也更适合他们抒发表达自己的思想情感。写意花鸟画的形式率简、抽象，而它蕴含的内容可以是复杂、丰富的，即无需花那么多的精力、时间把描写对象画的那么一丝不苟、精细工整，而是逸笔草草、信手涂抹，重要的是情感、意绪的表达与展示，从而呈现画家深层的心理活动。另外，由于明代的不少文人画家生活落魄，屡遭曲折磨难，因而他们“赋性疏朗，狂逸不羁”，而写意花鸟画正从艺术形式上迎合了他们的这种禀性，粗头乱服、纵横恣肆、貌不经意而实有寄托。因此，尽管明代在写意花鸟画盛行时，亦有工丽一路的花鸟画，如边文进的花鸟刻画精细、工丽华美，吕纪的花鸟画严谨精到、色彩华丽，但他们的社会影响、审美效应终不能和写意花鸟画相抗衡。崇尚写意花鸟，已成为文人画的一个大趋势。

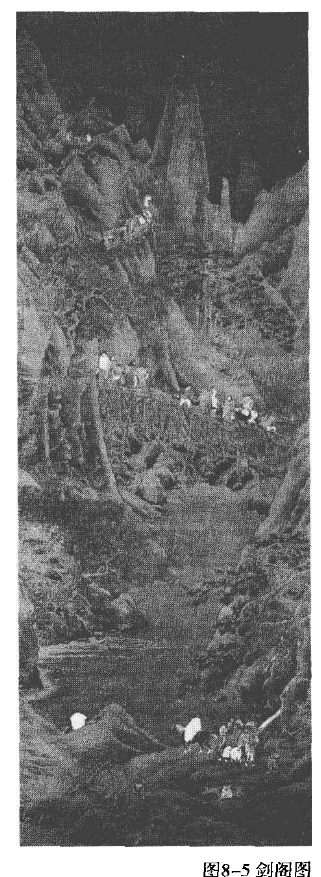


图8-5 剑阁图

明代水墨写意花鸟画的最初实践者是林良、范暹等人。林良的画风遒劲苍润，笔墨隽逸，如他的《双鹰图》就体现了他的创作追求。然而林良的写意花鸟毕竟属于初创时期，因此在构图、用笔上还带有“院体”画的遗绪，还未达到潇洒酣畅、洗练飘逸的境地。把明代写意花鸟推向成熟的是吴派的沈周、文徵明、唐寅，他们的创作体现了文人画的笔调情趣、墨色韵律。构图简约而意象丰满，纵恣驰笔而墨法多变，真正确立了写意花鸟的审美意识与表现形式。如沈周的写意花鸟画取法自法常，但更加奇逸宏放，率略老辣。唐寅的写意花鸟则水晕墨染、淋漓滋润，如他的《临水芙蓉图》，用笔爽朗简捷，特别是芙蓉花朵与叶，运用了渗破化湿的技法，水墨效果极为生动。而代表明代花鸟画最高成就的是陈淳与徐渭，特别是徐渭更是富有创新精神的一代艺术大师。

陈淳（1482−1544），字道复，号白阳山人，苏州人。他曾

师从文徵明，但不囿师门，文徵明曾谓：“吾于道复仅举业师耳，其书画自有门径。”致力于水墨写意花鸟的探索，运笔潇洒疏爽，信笔奔驰中见纵横奇逸，特别喜用淡墨造型，从而强化了墨色的表现能力与概括能力，增强了墨色的形式美感，也正是在这一点上，他受到了以后写意花鸟画家们的推崇。如他的《葵石图》（图8–6），疏逸纵放、淡墨简笔、气韵恣肆，诚如清代徐沁所说：“一花半叶，淡墨欹毫，疏斜历乱”（《明画录》），从而使写意花鸟画展示了一种崭新的美学风貌。



图8-6 葵石图

徐渭（1521–1593），字文长，号天池、青藤，山阴（今浙江绍兴）人。他是一位杰出的书画家、文学家、戏剧家。诗作情感激荡，笔调奇逸雄健。戏剧有《四声猿》（即由《狂鼓史》、《玉禅师》、《雌木兰》、《女状元》所组成），洋溢着强烈的批判现实主义精神。他的一生是充满悲剧性的，穷困潦倒而屡遭不幸。早年多次乡试不中，中年入浙、闽总督胡宗宪幕，对于东南沿海的抗倭斗争多所筹划。后因胡宗宪入狱而导致精神失常，在狂迷中误杀其妻，因而入狱。数年后获释，返归他那间简陋的“青藤书屋”。

徐渭悲剧性的一生是和他那种强烈的叛逆精神，不事权贵的傲骨气质分不开的。而当他以这种狂傲不羁的秉性致力于艺术创作时，就勃发出了可贵的创作精神与开拓意识，把写意花鸟画推向了一个浪漫主义的高峰，为写意花鸟画的发展作出了重大的美学贡献。徐渭的写意花鸟画，笔墨豪放酣畅，气势生动超逸，重在个性的抒发与意趣的表达，看似怪诞草率，实则法度内含、功力独到，特别是晚年更达到了炉火纯青的境界。如他常画的石榴、葡萄、荷花、芭蕉等，任笔挥洒，墨色多变，不拘形似而妙在传神，他凭借这些花卉来倾吐胸臆，具有深层的审美心理观照与个性情感的宣泄。如他自己在题画诗中所说：“不求形似求生韵，根拨皆吾五指栽”。如《石榴》（图8–7）构图极简，笔墨洗练，表

现了石榴所孕含的颗颗明珠。题画诗曰：“山深熟石榴，向日便开口。深山少人收，颗颗明珠走。”而他的《葡萄图》则野逸狂放，酣畅淋漓，颇有狂草的笔调，传导了他郁结于胸的愤懑不平之气，题诗曰：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”由此可见写意花鸟画发展至徐渭时，已充分体现了它的写意性与抒情性。即徐渭的绘画，从形式上已超越了对现实的摹拟，而是通过笔墨的组合后展示出相应的审美形象，从而使写意画获得了表现上的自由。在内容上则摆脱了观念的直接流露，而是通过笔墨意象的构造来展示出多元的审美意义，从而使写意画获得了画境上的拓展。当然，徐渭的写意花鸟画作为一种文化现象，与当时的社会氛围（如资本主义萌芽的出现、市民意识的觉醒等）、画家的创作心态（如徐渭的性格心理、精神病的形态等）都有着一定的关系。徐渭在写意画上所作的杰出贡献，无异于为后代画坛提供了一块“酵母”，催发了许多画坛大师的灵感，如八大山人、石涛、郑板桥、吴昌硕、齐白石等人都从中得益。



图8-7 石榴

作为花鸟画重要一极的梅、兰、竹，在明代也形成一定的创作群体，如王绂的墨竹疏朗劲挺，姿态秀丽。夏昶的墨竹笔墨苍劲爽辣，如《戛玉秋声》（图 8-8）构图疏密有致，枝叶顶风，使人如闻飒飒风声，颇有动感气势。陈录、王谦的墨梅也笔墨精熟，或疏影横斜、或烂漫盛开、画风隽逸。然而从整体上看明代的梅、兰、竹，并未出现重大的美学突破。

三、明代的人物画家：陈洪绶

在绘画艺术领域，自写意山水、花鸟画的兴起及以文人为主的画家群体的形成后，人物画的创作就开始处于低谷状态。明代人物画也是这样，虽然有像戴进、吴伟、周臣、唐寅、仇英、丁云鹏、陈洪绶这样颇有造诣的人物画家，但并不能从整体上改变人物画



图8-8 戛玉秋声

图8-9 屈子行吟图



的低谷状态。尽管如此，他们所取得的一些成就，还是应当肯定的。特别是陈洪绶的人物画创作，对明末清初及其后的人物画家曾产生过重要的影响。

陈洪绶（1598–1652），字章侯，号老莲，浙江诸暨人。他是位早熟的画家，青少年时期便有画名。初学蓝瑛后效李公麟，但能突破创新。他性格狂诞怪僻，一生落魄穷困，清兵入浙东，他出家于绍兴云门寺为僧，称“云门僧”、“九品莲台主”。一年后还俗，以卖画为生。其人物画风追求形式上的变形夸张，重在刻画凸显人物的性格心理，笔致圆健清丽而线条劲挺畅达，造型古朴飘逸而构图简洁奇谲，晚年更趋于狂放不羁。如他的《屈子行吟图》（图 8–9）运用强烈的对比反衬法，屈原面容憔悴，形体枯瘦，而神情则深沉坚毅，从容不迫，生动地展现了一位忧国忧民之士的崇高形象。而他的《水浒叶子》、《博古叶子》、《西厢记》等插图，人物造型多变，笔墨恣肆畅达，特别是《水浒叶子》中所塑造的梁山英雄好汉群像，形体动作极富于性格特征，具有典型化的艺术表现效果，代表了明末清初人物画的最高成就。陈洪绶的山水、花鸟也自辟蹊径，表现独特。

四、明代的绘画理论及董其昌的“山水南北宗说”

明代的绘画理论著作丰富，种类很多，有史传类、论述类、鉴藏类、综合类、技法类、画谱类等，但其中有不少著作因袭前人，演绎旧说，缺乏理论上的创见性与学术上的独特性。而其中值得重视的著作有王履的《华山图序》、董其昌的《画旨》、徐渭的画家散论等。

王履是明初的山水画家，师法马远、夏圭一路山水。明初的山水画家创作大都依附于传统而略加变化，缺乏深入实地、师法自然的风气，因而题材狭窄、思想贫乏。王履却走出书斋，亲身游历了华山，深入观察山水风物，晦明变化，从而获得了创作激情，

开拓了艺术视野，使创作与理论双丰收，绘出了《华山图》40幅，写出了《华山图序》。他认为："意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者形乎哉？画物欲似物，岂不可识其面？"他从画的形与意关系上，强调了形是意的存在前提，失之于形何以出意，只有得之于形，真实地展现自然，才能意溢其中，这是符合审美原理的。为此他明确地提出："吾师心，心师目，目师华山。"形成了极为简练的创作逻辑和艺术效应。正因他有着深厚的实践经验及良好的理论素质，所以对于宗法古人也提出了自己的见解，在"宗与不宗之间"，"不拘拘于专门之固守"，"又不远于前人之轨辙"。在这个理论基点上，他强调了绘画创新的意识，笔墨当随时代，而不能拘于陈法旧规，"彼既出于变之变，吾可以常之常待云哉？吾故不得不去故而就新也"。即面对着"变之变"的现实，而不能以"常之常"的封闭心态来对立，必须"去故而就新"。这一观点的提出，是很有思想意义与美学价值的。可惜的是王履的绘画理论在当时并未引起人们的重视，甚至遭到了保守派的非议。说明一位理论家所进行的超越，并未被当时绘画创作现状所接纳。

董其昌的《画旨》属于论述类的绘画理论著作，但其中关于"山水南北宗说"的观点影响最大。他认为"禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、（赵）伯驹、伯骕，以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米氏父子以至元之四大家。亦如六祖之后有马祖云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣"。持"山水南北宗说"的，曾形成一个理论群体，以董其昌为中坚外，亦有莫是龙、陈继儒、沈灏都持此说。尽管山水南北宗说在理论上有偏颇牵强之处，但作为一种绘画学说的提出，还是具有理论上的创建意义及美学上的开拓意义。因为，山水南北宗之说从一个较宏观

的视角对山水画的发展作了系统的评判，从审美意识、艺术观念、创作心理、笔墨形式、表现风格等方面提出两大流派的艺术特征。所以，该理论研究的方法还是具有先进意识的，在此之前未有先例。同时，山水南北宗说还把“南宗”的“顿悟”与“北宗”的“渐修”融入具体的分析中，认为“南宗”是文人画，其创作机制是“顿悟”式的。“北宗”是行家画，其创作机制是“渐修”式的。“顿悟”是神秀超逸，非功力所及。“渐修”是挥扫燥硬，全凭功力。也许这样的分析尚有不完善、不贴切之处，但把“南宗”的“顿悟”、“北宗”的“渐修”运用于绘画艺术创作，至少是种新的审美心理分析法与艺术哲学论证法，富于理论研究上的开创性。因为禅宗的思想观念与文人士大夫画家的心理结构有着某种共通性，如南宗之主王维就信佛参禅，与信奉“顿悟”的大荐福寺道光禅师关系密切，“十年座下，俯从受教”（《王右丞集》），并代为南宗惠能嫡传大弟子神会写下了《六祖慧能禅师碑铭》。所以，禅宗的思维方式渗入画家们的审美意识与创作方法，或“顿悟”或“渐修”，深深地浸染了画家们的笔墨线条。也还是在这个理论参照系上，可以这样讲：董其昌等人的“山水南北宗说”其价值并不在于理论上的正确性与完善性，而是在理论上的开创性与启迪性。唯其如此，此说一出就为不少画家所同意，流行广泛，而且引起了日本、英国、法国、美国等艺术界的推崇。历史地看：在中国艺术理论史上，“南北宗说”是最引起国际艺术理论界和学术界关注的课题。

徐渭作为一名桀骜不驯的叛逆者，富于创新精神的艺术家，他虽然没有留下系统的绘画理论著作，但他的一些题画诗文依然闪烁着真知灼见，显示了不同凡响的理论风采。他的绘画泼墨写意，挥洒自如，因而气韵佳妙，神采飞扬。作为理论的阐述，他强调“不求形似求生韵，根拨皆吾五指栽”，“从来不见梅花谱，信手拈来自有神”。从“不求形似”到“信手拈来”，说明了画

家在创作过程中，不局限于外在形象的似与不似，师法自然而不囿于自然，需要进行创作上的超越，进入内在的审美深层次，运用浪漫主义的表现手法“信手拈来”，从而达到“求生韵”与“自有神”的美学境界。因此，徐渭的创作审美论是种浪漫而又开放的动态结构，具有种强烈的藐视陈规陋习的创造精神，从而与他的笔墨创作形态形成了对应。

五、清代绘画的两种创作势态

清代的绘画艺苑呈现着两种不同的创作势态与审美观念，一种是宫廷派画家，一种是在野派画家，由此而形成了绘画艺术的分野。这也就是在本节第一部分中所说的：一种是追踪前人、技法精深、表现工致；一种是别出新意、观念新颖、手法创新。作为一种艺术现象，是由创作主体与鉴赏对象的不同而导致的。宫廷派画家较多的是注重技法意识的发挥、传统功力的显示。而在野派画家则注重艺术观念的宣泄、情感意趣的抒发。因而前者的绘画艺术风格往往是工稳典雅、精湛华美，在功力技巧上体现得十分完善。而后者的绘画艺术风格往往是郁勃率简、狂放恣肆，在意境内蕴上展现得十分丰盈。如山水画中，“四王”（王时敏、王鉴、王翚、王原祁）崇尚仿古，精研传统。而“四僧”（弘仁、髡残、八大山人、石涛）则笔墨纵放，不拘成法。因此，“四王”一派山水深得庙堂宫廷与贵族士绅的赏识与推重，被认为是“正统”。清代虽然没有设立宫廷画院，但在启祥宫之南设立的如意馆，就是专供画家创作的场所。而王翚、王原祁都先后应召到宫廷作画。王翚绘《康熙南巡图》，康熙亲笔在上题字“山水清晖”。王原祁也主持过《万寿图》的创作。所以“四王”典型地代表了“士流”宫廷画家的创作风貌。而“四僧”一路的山水却在落魄的文人及失意的士人中颇能唤起他们的共鸣，表达了那种浓烈的伤感孤寞情绪与不平郁愤之气。这种写意狂放的画风，当然是不能进

入宫廷之内的。又如花鸟画中，蒋廷锡官至大学士、邹一桂官至礼部左侍郎，他们的画风自然规范古雅、矜重典丽，与整个宫廷文化氛围相和谐。而“扬州八怪”的画风却纵横恣肆、排奡奇逸，充分展现了创作个性。因此，尽管宫廷派画家与在野派画家他们各有艺术成就与笔墨风格，但以美学的坐标来衡量，显然在野派画家的创作观念、审美意识、表现方法是要先进于宫廷派画家的。前者是封闭型的惯性继承，后者是开放型的创造性传承。所以，宫廷派画家是把笔墨作为功力技法的载体，而在野派画家则把笔墨作为观念心绪的载体，由此而决定了他们的绘画从形式到内容的不同风貌。宫廷派画风至清末已趋于没落，而在野派画风在清末又趋兴盛，出现了赵之谦、任伯年、蒲华、吴昌硕等大家，他们的绘画美学风格已开始衔接现代绘画美学风格，彰显了历史传承和艺术活力。

六、“四王”：王时敏、王鉴、王翚、王原祁山水的艺术特征与局限

王时敏（1592–1680），字逊之，号烟客，太仓人。王鉴（1598–1677），字圆照，号湘碧，太仓人。王翚（1632–1717），字石谷，号耕烟散人，常熟人。王原祁（1642–1715），字茂京，号麓台，王时敏孙。“四王”山水由于画风工丽及得到皇家推重等原因，在清代画坛还是颇有影响的。综观“四王”的山水，其艺术特征大致有两点：追摹古法、讲究承袭；构图规范、笔墨工致。其艺术局限是：画风单一、题材狭窄。其贵族化的趋势，影响了可持续发展。

追摹古法，讲究承袭。“四王”有着精深的传统功力，注重画法渊源，笔墨有来路。如王时敏仰摹黄公望，后又效法董其昌，临摹了大量宋元名作，根底厚实。王鉴上承北宋董源、巨然，下承“元四大家”，于唐、宋、元、明四朝代名画也精研临习，直

追古人。他曾自谓：“皴擦无自撰之笔。”王翚游历大江南北时观摩了许多收藏家所藏的名作，师法董源、巨然、范宽，对“元四大家”及吴门画派也广为涉及，他曾说“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成”。能变汇通融南北画派于一炉，这较典型地体现了“四王”的创作追求。王原祁自幼家学，能继王时敏法，又取法黄公望等人。从中可见他们所追摹、承袭的画家与画风基本上是一致的，从而显示了他们共同的审美意识。唯其如此，尽管他们的绘画笔墨及技法运用相当成熟，但带有鲜明的承袭前人之感，有的则是略加变化。他们把自己的艺术创造力囿于深究传统之中了。

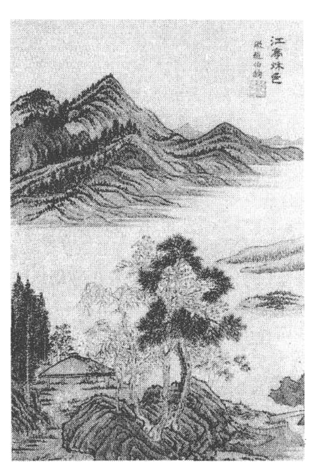


图8-10 仿古山水册页

构图规范，笔墨工致。“四王”的绘画风格特点是构图大都工稳规范而饱满和谐，笔墨大都工致精到而秀逸典雅，与他们师承前人，崇尚古法是相互观照的，“四王”大都善用渴笔枯墨皴擦。因渴笔枯墨不易晕染变化，可以允许从容的描绘，从而可使笔墨精致细腻，使画风严谨缜密，功力独到。王原祁的笔触较为遒劲，因而如“金刚杵”。如王时敏的《仿古山水册页》（图 8–10），王鉴的《云壑松阴图》，王翚的《杏花春雨江南》（图 8–11），王原祁的《山中早春图》（图 8–12），从构图造景、笔墨运用等方面，大致反映了他们这种规范、工致的审美追求，具有种“正统”气息。



图8-11 杏花春雨江南

画风单一，题材狭窄。这种艺术上的局限是“四王”师法古人，拘泥成规所导致的必然后果。由于他们热衷于临摹仿效，崇尚于笔墨渊源，因此，他们的不少创作大都陈袭古人，以“临巨然”，“仿大痴”为时尚，追求笔墨技法上逼真酷肖，所以他们的山水画缺乏那种清新勃发的自然美与意境丰满的诗意美。其实，“四王”对董源、巨然、“元四大家”等的效法，只是一种技法上的延续，而没有真正继承这些前代画家师法自然而又超越自然的审美精神。从董源、巨然至“元四大家”他们大都深入观察山水景

物，以“万壑在胸”作创作基础。唯其如此，他们的山水画既能得自然之神韵，又能出盎然之诗意。而这一点，“四王”是缺乏的。所以，尽管当时王时敏开“娄东派”，王翚开“虞山派”，追随他们那种精工华润之风的人也很多，但作为一个艺术流派所具有的美学价值是有局限的，其开拓精神更是相当缺乏的。



图8-12 山中早春图

七、“四僧”：弘仁、髡残、八大山人、石涛山水及其艺术成就

弘仁（1610—1664），号无智、渐江。俗姓江，名韬，字六奇，安徽歙县人，曾参加抗清斗争，兵败后在武夷山削发为僧，后从古航禅师学禅礼佛。髡残（1612—1673），字介丘，号石溪。俗姓刘，武陵（湖南常德）人。到南京受衣钵于浪丈人，住牛首寺。八大山人（1626—1705）是明王室后裔，俗姓朱，名耷，字雪个。明亡后遁入空门为僧，江西南昌人。石涛（1640—约1718），明靖江王赞仪十世孙，亨嘉之子。俗姓朱，名若极。削发为僧之后，释号原济，又号清湘老人、苦瓜和尚等。他们四人出家为僧，这种行动的本身就是对清王朝所采取的一种抗议，是他们内心痛苦压抑而又无可奈何的表示。他们这种特定的社会生存与苦涩的心态，导致了他们不可能像“四王”那样悠然雍容地挥毫驰笔，而是凭借着笔墨宣泄心中积郁的怨恨，抒发个性情愫，从而突破前人陈规，笔墨纵横恣肆，画风独特。其中尤以八大山人、石涛艺术成就为最高。

弘仁常游历于武夷山、庐山，尤对黄山观察细微，因而所绘山水气韵生动、清新别致，带有自然空灵之感。他虽师法宋元，精研倪瓒，他曾作诗曰：“疏树寒山淡远姿，明知自不合时宜。迂翁（倪）笔墨予家宝，岁岁焚香供作师。”但他能变法融汇，自创画格。他的画构图简约奇崛，笔调劲健空灵，注重于景物的氛围气势，颇有诗意内蕴，有人称其为“诗画”。如他的《幽亭

飞瀑图》，笔墨劲达颇有质感，一座幽亭对着一帘飞瀑，画面清逸静谧，形式美感是很强烈的。而《黄山图》（图 8–13）则构图简约开阔，笔法遒劲古朴，景物简约疏朗。弘仁山水曾开“新安画派”。他亦是画梅写竹的高手，人称“梅花古衲”。

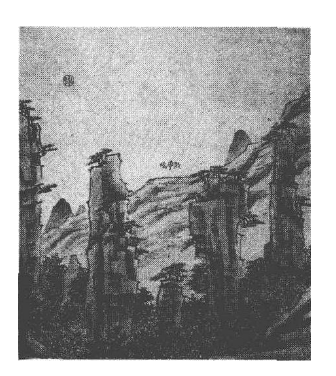


图8–13 黄山图

髡残出家前曾游览名山大川，遁入空门后一直病魔缠身，性格寡默，以参禅与诗画相伴，这也影响到他的画风，使之沉郁穆然，境界幽逸，他虽也师法元代山水，但能突破陈法，构图不落俗套，画境幽深邈远，笔墨苍劲洗练，善用秃笔、渴笔，专长用干笔皴擦，浅绛着色，并掺用水法笔意，给人以新颖超逸之感。他的《秋山红树图》、《苍翠凌天图》（图 8–14）、《溪山幽居图》等，都生动地展现了那种用笔沉郁苍润而境界奇谲的山水画艺术特征。

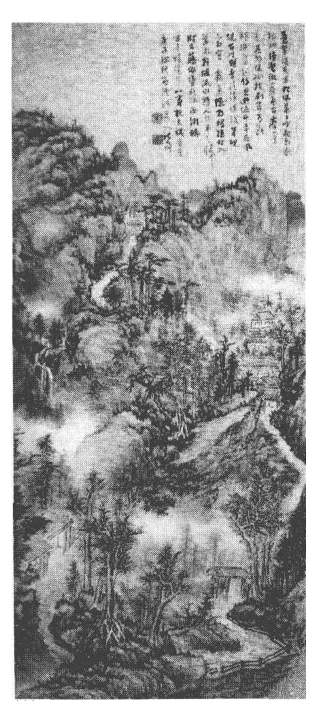


图8–14 苍翠凌天图

八大山人性格狂放，傲岸不驯。喜饮酒，常醉后泼墨作画。他这种性格实则是痛苦心灵的变态，那连缀着写的“八大山人”四字，“类哭之笑之字意”，正是其精神的折射。他的绘画风格强烈，其构图简约奇特而生动突兀，笔墨纵逸洒脱而刚健浑朴，具有鲜明的个性展露与创新风貌。在具体的创作过程中，他采取了象征、寓意、夸张等手法，以少胜多、以简胜繁，使之情理并茂、内涵丰满，从而为传统的绘画创作方法提供了新的表现途径，在具象中展现抽象的画境，这无疑是绘画美学的新拓展。他的山水画大多笔墨精略简洁，画面萧疏空旷而沉寂清幽，如他的《山水》，近坡远岫，旷远疏落，几株参差的老树枝干峥嵘，具有傲然之气，笔调遒劲而圆浑，墨法浓淡枯湿相间，寄寓着他亡国后的内心隐痛。八大山人早期笔调较为硬健挺拔，具有方劲之姿；到晚年则变方为圆，畅达圆熟而率简奇逸，达到了入妙通灵的境地。他的花鸟、竹石也十分精彩，构图极为简单，题材常常仅是一鸟一石，有时甚至就是一只鸟或一枝花，但笔墨造型颇有意趣，凭借着墨象的抽象特征显示其气韵内涵，因此他的题材虽然平淡无奇，然

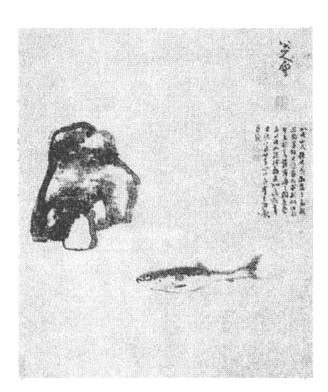


图8-15 鱼石图

表现却深刻独特，从而使淡化的题材得到强化的意蕴补偿与充实。如他画的鸟、鱼大都“白眼向上”，象征着他的愤世嫉俗。如他的《鱼石》图（图 8-15），一块突兀的山石，一尾孤鱼飘零，鱼眼向上，笔墨疏落，意境冷峭，构图奇险，隐含着他的孤寂与伤感。八大山人虽然在山水画上师承于黄公望、董其昌，花鸟画上效法于陈淳、徐渭，但他都以自己深入的创作实践实行了超越。综观八大山人的绘画，有着丰富的美学思想，他的绘画首先具有强烈的形式美，同时在这种形式美中掺入作者情感观念，使作者的创作倾向通过笔墨与观念的融合而外化折射。

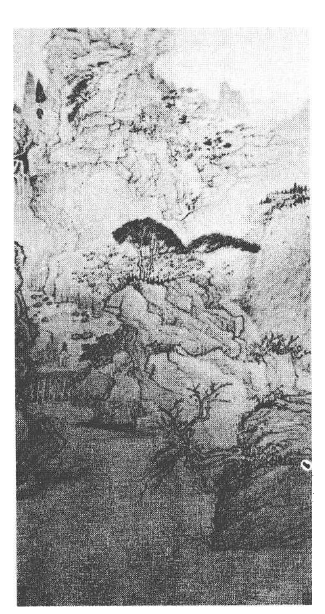


图8-16 细雨虬松

石涛履痕遍布名山大川，特别钟情于黄山，长期与之为伴，朝晖暮霭，风雨晦明，观察细微，由于他“搜尽奇峰打草稿”，因而为他的山水画创作积淀了丰厚的素材，可以穷变化于毫端，也为他绘画上的突破创新与标新立异作了准备。他与八大山人交谊深厚，曾请八大山人为其作《大涤草堂图》，并合作过画，可见两位艺术大师有着共同的美学追求，在艺术上是“心有灵犀”的。石涛绘画早年追踪唐、宋，中晚年后开始变法，笔墨粗疏简率，豪放酣畅，达到了信手挥洒而法度谨严的艺术境界。他的山水画构图或疏或密，均生动独特，笔墨奔放苍秀，别开生面。所写山水贵在似与不似之间，渗透着他的主观审美情绪。如他的《细雨虬松》（图 8-16），苍莽秀润、墨法淡雅，将黄山的峻美景色作了诗意的展示，颇有清幽缅邈之气韵，细心滋润的山景使人神怡心爽。石涛亦精于花卉，纵横郁勃、清灵澹逸、颇含禅意，交织着他哀怨的心情。石涛的画在当时就评价很高，王麓台曾说：“海内丹青家，未能尽识，而大江以南，当推石涛为第一。”石涛的山水或花卉创作，之所以有着丰盈的画境，是与他具有精深的美学思想分不开的，他的《苦瓜和尚画语录》代表了这一时期绘画美学著作的高度成就，对于艺理阐发钩玄抉微。

八、清代画坛的群体感

清代的画家，颇有群体感，他们常以籍贯或居住区域来结成流派，这也是绘画文化发展的社会性显示与历史性标志。画家群体流派的出现，对于加强画家之间的交流，探讨画学原理，推动艺术的进展应该说是有益的，但如果把群体流派变成一个封闭的超稳态结构，而不是兼容并蓄，那么就会产生消极的作用，使该画派在艺术上结壳。清代早期山水画坛除“四王”、“四僧”为影响最大的流派外，亦有南京的“金陵八家”：龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、谢荪、胡慥。其中以龚贤艺术成就较为特出，他的山水画师法董源、巨然，然用笔沉雄遒劲，墨法郁勃厚重。如他的《溪山无尽图》（图 8-17），笔触苍莽浑厚，山岳华滋幽逸，墨色叠加相映，渲染有致，显得意境高古深邃，而山间的茅屋则用淡墨线勾勒，从而使轻重浓淡对比强烈、变化生动，其章法也自有新意。此外还有潘澄、归昌世等人的“玉山高隐十三家”，张崟等人的“镇江派”等。属于“娄东派”的黄易、奚冈在晚清

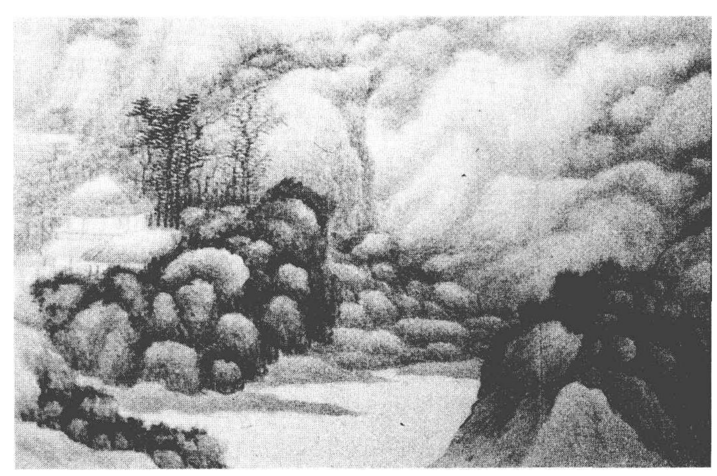


图8-17 溪山无尽图

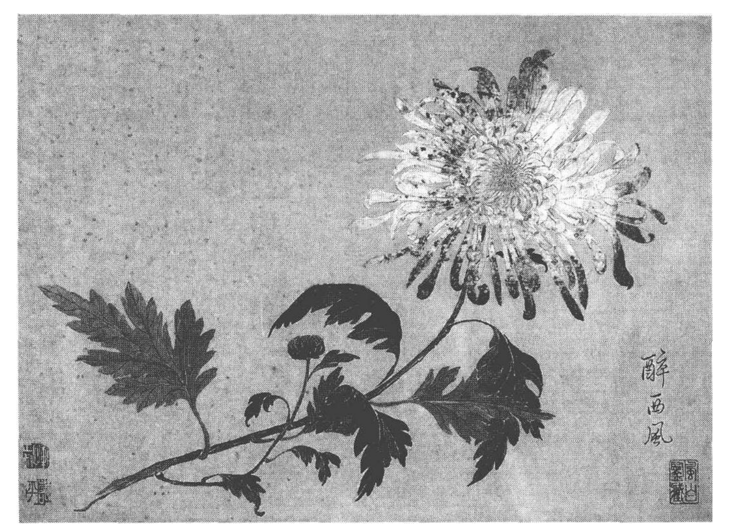


图8–18 菊花

的山水画苑中也有一定的艺术特色。但从清代末期山水画整个创作走向来看，由于大多数的群体画派囿于传统，仿效古人，从而出现了艺术审美上的单一化，表现方法上的模式化。虽然，八大山人、石涛的山水画创作达到了相应的美学层次，但其艺术影响及审美效应并未能延续、辐射至清末山水画坛。至此，由宋元所开创的山水创作辉煌期到清末已出现了“夕阳无限好，只是近黄昏”的趋势。

九、清代花鸟画：典雅秀逸一路风格

清代花鸟画坛是比较繁荣的，流派也比较众多，从而形成了众多的艺术风格，出现了审美趋向的多元化。其主要代表有恽南田、蒋廷锡、邹一桂及“扬州八怪”。清初的花鸟画虽不如山水画之盛，但八大山人、石涛的写意花鸟画却为其发展作了前期准备。雍正、乾隆年间起，花鸟画开始勃兴。综观恽南田、蒋廷锡，

邹一桂等人的花鸟画，基本上是典雅秀逸、工致明丽一路风格。

恽南田（1633—1690），名格，字寿平，号南田、白云外史，江苏武进（今属常州）人。他的花鸟画取法于徐崇嗣，注重没骨写生，因此虽然笔墨工致，但不失生动鲜灵之气，其设色娟秀明丽、淡雅隽逸，颇有透明的质感，极有色彩美的效果，如他的《菊花》（图8—18）笔调精湛，勾勒严谨，赋色秀润，气格雅致。他的绘画开“常州派”风气之先，追随者很多。恽南田原先以山水见长，但他自觉不如同时的王翚，“是道让兄独步矣，格妄耻，为天下第二手。”于是，调整自己的从艺方向，致力于花鸟画创作，果然出手不凡，从而与当时的山水画家“四王”、吴历，合称为“四王、吴、恽”。王翚亦有诗赠曰：“墨花飞处起云烟，逸兴纵横玳瑁筵。自有雄谈倾四座，诸侯席上说南田。”



图8-19 水仙梅花

蒋廷锡（1669—1732），字扬孙，号南沙、西谷，江苏常熟人。在画法上常以工丽与逸放笔墨相互交替，使晕墨与敷色互为结合，有恽南田笔墨艺绪。如他的《水仙梅花》（图8—19），就以这种方法作之，形在工笔写意之间，水仙用工丽的线条勾勒，梅花则用写意法画之，隽秀典雅中含有逸放之趣。但综观他的绘画风格，还是以工丽为主体审美效果的，他的写意也是技法上的运用，是规范化的表现，而不是重在抒发个性，与前期的八大山人、石涛及同时的“扬州八怪”有着本质的区别。他成为高官后，入翰林至大学士，创作日趋减少，并常有人代作。他在当时的花鸟画领域之所以有较大的社会影响，除了一定的艺术特色外，还有非艺术的原因，即他在政治上的地位起了推波助澜的作用。

邹一桂（1686—1772），字原褒，号小山、二知老人。江苏无锡人，官至礼部侍郎。他也是一位能用几套方法创作的画家，或以重彩浓笔，或以薄色淡笔，与蒋廷锡的创作倾向较为相似，其绘画美学风格还是以古雅秀媚为特征。尽管他为官较正直，但在绘画审美上依然没有能超越宫廷院体的圈子。如他的枝叶笔墨

精致，勾勒细腻，叶脉清晰可见。藤花与芍药花则用晕染点缀法，粉质凸出画面上，有相应的肌理效果。虽然描绘细微，但缺乏生机与气韵。由此可见从蒋廷锡到邹一桂，他们在绘画创作过程中工、放并用的方法，并不是美学观念上的开拓，而是技巧意识驱使下的方法补偿调节，是典型的宫廷派院体画风。邹一桂亦有理论著作《小山画谱》。主张“花如欲语，禽如欲飞”的绘描，认为形似十分重要，“斯真脱矣，斯真画矣。”可见他只注重形似而无视神似的拘谨画风，正是渊源于此种理论。因此，他的绘画审美观是处于保守性的，理论认知也是不高的。

十、“扬州八怪”及其绘画美学风采

“扬州画派”崛起于清代康熙至乾隆年间，是具有相应的社会原因与文化氛围的。扬州在当时是个富庶繁华的商业城市，盐商、织造商尤为集中，经济的发展较大地促进了文化艺术的创作与消费。因此，当时的扬州除了商业市场异常兴旺外，文化市场也很繁荣，诗会、剧场活动增多。另外，由于市民意识的觉醒及资本主义萌芽的发展，扬州的思想界、文化界较为活跃而开放。石涛晚年客居扬州，以恣肆逸放的画风风靡画坛，高扬起“太古无法”的创新大旗。另外，当时的扬州尽管富甲东南，以“天下繁侈”而闻名于世，但另一方面处于社会底层的贫民却生活痛苦压抑，造成贫富两极分化与对立，导致了那种愤世嫉俗、不满抗争的贫民意识与贵族意识的尖锐冲突，在经济、文化、思想乃至社会矛盾等方面，都给扬州画派以重要的影响。

对于“扬州画派”的划分有两种类型，一种是以“八怪”数目界定，即为汪士慎、李鱓、金农、黄慎、高翔、郑燮、李方膺、罗聘。一种是以“狂”作为界定（即以“扬州画派”来划分），在前面八人后，再加上华嵒、高凤翰、边寿民、闵贞、李勉、陈撰、杨法等。然而以艺术成就及画风相近而言，还是第一种划分较为

有代表性。

“扬州八怪”作为一个画家群体，他们有着独特的绘画美学思想和艺术创作取向，超越纯物象的摹拟束缚而重点突出意象，表现意识观念及情感的哲理诗化境界，追求象征寓意内涵，从而真正进入绘画作为一种艺术形式的深层审美机制，使物象具有人格化的显示，充分展现了人的主体精神与个性抒发。因此，他们的绘画既不像某些院体画派那样仅注重功力技法，也不像某些文人画家那样仅追求笔墨气韵，而是从反映、表现画家现实的生态与心态为审美起点，这也就使他们获得了创作上较大的自由度与创造力。所以，郑板桥在《乱兰乱竹乱石与汪希林》中曾写道：“无古无今之画，原不在寻常眼孔中也。未画以前，不立一格，既画以后，不留一格。”正因他们的创作心态是开放的，故而其创作是笔墨与情感的外化衍射，或嬉笑怒骂，或伤感悲愤，或抨击嘲讽，都在画中得到表现，具有批判现实主义的创作倾向。

“扬州八怪”的创作方法敢于突破前人藩篱，打破传统程式，主张“师其意不在迹象间”，强调“无法而法”，从而寻求一种崭新的表现形式，“扬州八怪”之“怪”由此而来。因此，“怪”的本质是种新颖的、不落俗套的绘画艺术形式美，既有浪漫主义的展示，又有抽象意绪的凸显。“扬州八怪”的创作在美学宗旨上是一致的，求“怪”。然而在“怪”的表现样式上又是各显异彩的。如李鱓的“纵横驰骋，不拘绳墨，自得天趣”（张庚《国朝画征录》）。金农的“其布置花木，奇柯异叶，设色尤异，非复尘世间所睹”（同上）。郑板桥的“长于兰竹，兰叶尤妙，焦墨挥毫，以草书之中竖长撇法运之，多不乱，少不疏，脱尽时习，秀劲绝伦”（同上）就体现了他们的各自笔墨个性。由此可见，“扬州八怪”的笔墨是在审美意识统摄下的创造性运用，而不是传统的机械延续。

因此，“扬州八怪”作为一个画家群体，他们的美学思想已

超越了单纯的绘画领域，是当时整个文化思潮的有机组成部分，具有艺术史价值上的重要意义。



图8-20 空里疏香图

汪士慎（1686~1759），字近人，号巢林，安徽休宁人。终身不仕，一世清贫。客居扬州卖画为生，他是位悲剧性的人物，五十四岁左眼病瞎，六十多岁后右眼又失明，遭此厄运，他仍以顽强的毅力从艺不缀，尝试用手摸索着凭感觉作画，依然颇为工妙。他一生嗜茶爱梅，所画梅花或疏影横斜，或繁枝叠花，劲挺淡逸而神清气爽，极有傲然隽丽之势。如他的《空里疏香图》（图8–20），笔触刚劲，章法奇特，笔简而意繁，展示了梅花一派清朗超逸的气息。他除了精于花卉外，亦擅长诗文、书法、篆刻，成就卓然。

李鱓（1686–1762），字宗扬，号复堂，江苏兴化人。曾任过山东滕县知县，为政清廉，因遭权贵打击而罢归，后到扬州卖画。他曾从蒋廷锡、高其佩学画，后到扬州见石涛绘画，画风为之变化，笔墨粗犷豪放，直抒胸臆，敢用重色或彩墨相交重叠，形式感十分强烈，从而趣味盎然。他的《土墙蝶花图》构思奇特，运笔泼墨挥洒，气势激越酣畅，是他的代表作。而《墨荷图》（图8–21），则用笔率简，水墨晕染，似不经意，但极有野逸清隽之气。他的水墨写意表现力与造型感是极强的，常逸笔草草，而形象生动。

黄慎（1687– 约1770），字恭懋，号瘿瓢子、东海布衣等。福建宁化人，布衣终身，客居扬州卖画。他的画曾师从上官周，但他不囿师门，富有超越意识，追求艺术上的自立。他除了擅长人物外，花鸟、山水亦佳，晚年以狂草笔法入画，任情挥洒，跌宕恣肆，气势飞扬。窦镇在《国朝书画家笔录》中说他：“笔意纵横排奡，气象雄伟，为时推重”。如《东坡玩砚图》（图8–22），用笔洗练劲健，造型生动自然，将东坡居士专注赏砚的神情刻画得惟妙惟肖。《荷鹭图轴》荷叶泼墨奔放，枝干潇洒劲健，颇有草书笔调，白鹭用笔灵劲，显示了荷塘勃发的生机。他极有平民

意识，将画笔伸向纤夫、渔民、樵夫乃至乞丐，所画有《群丐图》传世。其书法、诗文也富有艺术个性。

金农（1687–1764），字寿门，号冬心先生、曲江外史等，仁和（今浙江杭州）人。他是位才气横溢、多才多艺、学养深厚的艺术家，诗文、书法、鉴藏极有造诣。然他又怀才不遇，抑郁失意，虽被推荐博学鸿词科应选，但未就，因而布衣一生。他的画从构图到笔墨均别开生面，“有一种奇古之气出人意表”（《桐阴论画》）。所画佛像、人物、鞍马、山水、花卉均别开生面而奇谲佳妙。其笔墨貌似朴拙迟滞，然则意境丰厚、耐人寻味，即以外在的拙滞来蕴含内在的气韵，同时给人以一种凝重静逸感，可谓是“大巧若拙，大智若愚”的艺术化展示，即以拙藏巧、以静寓动。如他的《墨竹图》（图 8–23），就充分显示了他的这种绘画美学风貌，画面静穆丰实，而婆娑的竹叶又显得富有灵逸之气，从而使构图缜密而又不沉闷，此是大家手笔。金农的绘画均表现独特，贵在似与不似之间。金农是“扬州八怪”的领军人物，为旷世奇才。



图8–21 墨荷图

郑燮（1693–1765），字克柔，号板桥，江苏兴化人。他是雍正时的举人，乾隆时的进士，后又出任山东范县、潍县令，他关心民间疾苦，被诬告而罢归扬州，重操卖画旧业。他是一个极有思想、富有个性的艺术家，天生有种幽默诙谐感和调侃能力，是“扬州八怪”中创新意识最强烈的一个，曾曰：“下笔别自成一家，书画不愿常人夸，颓唐偃仰各有态，常人尽笑板桥狂。”其画风恣肆豪爽，潇洒超逸，特别是撇兰写竹、纵横驰笔、横涂竖抹、纯任自然，如他的《墨竹图》（图 8–24），枝干劲挺郁勃、竹叶疏密自然，显得风姿卓然，意气纵逸。他的题画诗亦极有意趣内涵，充满着忧患意识，如《墨竹图》题诗曰：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”他的书法也极有特色，融楷、行、隶、篆于一炉，谓“六分半”书，

形式美感鲜明，他的画竹理论也富有美学内蕴，阐述了艺术审美心理与创作表现途径。


图8-22 东坡玩砚图

高翔（1688—1753），字凤冈，号西唐，扬州人。生活清贫，终身不仕，自小与石涛相交，系石涛忘年交，绘画也深受其影响，笔墨率便简约，苍穆秀逸，尤擅长画梅，金农曾曰："汪士慎画繁枝，高翔画疏枝，予居不疏不繁之间。"如《榴花图》，用笔畅捷，墨法淡雅。他也擅山水、人物、佛像，于书法、篆刻亦有造诣。

李方膺（1695~1755），字虬仲，号晴江、秋池，江苏南通人。他曾任山东乐安县知县，后又调任山东兰山县知县，因反对上司而入狱。获释后虽官复原职，并调往合肥，但终被弹劾而罢官。从此寄寓南京借园，他的画风深受徐渭、八大山人、陈淳的影响，笔墨恣纵而酣畅淋漓，跌宕朴拙而奇逸疏朗，具有独特的形式美。他的一首题画梅诗曾写道："铁干铜皮碧玉枝，庭前老树是吾师。画家门户终须立，不学元章与补之"。这首诗较完整的体现了他的绘画美学追求，显示了他的创新精神，而"铁干铜皮"则是笔墨造型上的独创性。如他的《风竹图》（图 8—25），潇洒奔放，笔墨遒劲粗犷，颇有动感气势，展现了风中之竹的英姿。

罗聘（1733—1799），字遯夫，号两峰。原籍安徽歙县，迁居扬州。系金农的学生，他一生穷困，与仕途无缘。其画风怪诞奇僻，笔致超然，构思新颖，常出人意料。凡花卉、人物、山水都不落俗套，风格独具。秦祖永在《桐阴论画》中评其为："笔情古逸，思致渊雅，深得冬心翁神髓。墨梅兰竹，均极超妙，古趣盎然；人物佛像，尤奇而不诡于正，真高流逸墨，非寻常画史所能窥其涯涘者也"。如他的《兰图册 · 之一》（图 8—26），笔致矫健爽捷，墨色浓淡枯涩变幻，颇有清幽之趣。而他的《鬼趣图》则寄寓深切，抨击现实，具有较大的社会反响。蒋心余有诗谓："碧眼燃温犀，万鬼失狡狯。神光掣瞳人，下透转轮界。"

除了"扬州八怪"外，属于整个扬州画派的画家中，华喦与

高凤翰是较突出的。华嵒（1682−1756），字秋岳，号新罗山人，原籍福建上杭县，侨居扬州，善画花鸟、山水、人物，笔墨超逸中寓秀雅，用色敷彩机趣天然，标新立异于当时扬州画坛，因而对后世影响较大。高凤翰（1683−1748），字西园，号南阜老人、尚左生、丁巳残人，山东胶县人。精于书画篆刻，画风豪放雄健，笔墨苍劲浑朴，不为成法所拘。《桐阴论画》评其为：“离奇超妙，脱尽笔墨畦径”。右臂不幸病残后，仍以锲而不舍的精神以左手坚持创作。



图8−23 墨竹图（金农）

十一、清代人物画及其流派简述

清代的人物画创作并不繁荣，从事人物画创作的画家也不多，除了一定的社会原因外，画家们审美情趣的变化、创作题材的选择也有相应的关系。因此，人物画家的创作阵容是不能和山水画家、花鸟画家相比的。清代的人物画家中，较有代表性的是高其佩、金农、罗聘、闵贞、华嵒、苏六朋、费丹旭等。他们大都是文人画家，“扬州画派”占有一定的比例，他们的创作审美倾向，是注重于笔墨效果、神采气韵，其中有些作品还是较生动地刻画了人物的性格神态。如金农以稚拙质朴的“利家”笔法创作人物画，貌似木讷而实含意韵，具有一种稚拙美。罗聘的《鬼趣图》则运用变形夸张的手法，颇有讽世警俗之艺术效果，人称“得吴道子地狱变相神致”。闵贞的人物画笔墨跌宕奇逸，风格豪爽，如他画的《太白醉酒图》，用笔极为洗练畅达，潇洒恣纵，似含有醉意，从而渲染、突出了太白的醉态仙姿。高其佩的指画人物，风格独特。他以指代笔，线条刚劲质朴，气韵生动。如他的《钟馗》（图8−27），尽管是骈指点黟，但爽捷简练，颇有灵动的笔触感，钟馗神采焕然，特别是那满腮的须发，更特出了人物的性格。高其佩的指画对后世影响较大，追随者颇多。

清代的人物画以流派而论，大致有五家：画风工丽缜密的“十



图8-24 墨竹图（郑板桥）

洲派”，有顾见龙、柳遇等。画风质朴苍古的“老莲派”，有陈小莲、王树谷、任熊等。画风清雅谨严的“龙眠派”，有华胥、改琦等。画风恣肆豪放的“写意派”，有黄慎、闵贞等。画风中西融贯的“教士派”，他们是西洋传教士，应召而入宫廷，在绘画中吸取了中国画的某些笔墨技法，因而使中西画法变汇通融，既用笔墨勾勒，又注意透视明暗，主要画家有郎世宁、艾启蒙、王致城等。

十二、清末“海派”画家群体的崛起：赵之谦、任伯年、吴昌硕等

“海派”画家群体崛起于清末画坛，不仅改变了清嘉庆、道光以来画道中落的危机，而且为当时的画坛提供了新的审美观念与创作方法，同时也为现代绘画艺术的发展作了奠基，有着承先启后的重要历史作用。“海派”作为一种文化现象和艺术形态，以精湛的造诣、开放的理念、变通的精神、独创的风格，将上海打造成当时全国绘画艺术的中心。黄式权在《淞南梦影录》中记载：“各省书画家以技鸣沪上者，不下百余人。”而《海上墨林》统计当时的海上画家达七百人之多。可见“海派”画的兴起，与上海经济的繁荣、文化的发达、思想的活跃、对外的开放也有着极大的关系。“海派”画家的先驱是赵之谦，主要成员有任渭长、任阜长、任伯年、虚谷、蒲华、吴昌硕、王一亭等，其中尤以任伯年、吴昌硕成就卓然。

赵之谦（1829–1884），字㧑叔，号悲庵、无闷、冷君等，浙江绍兴人。他是晚清杰出的艺术家，在绘画、书法、篆刻领域均能独树一帜。他的绘画取法徐渭、八大山人、石涛、华嵒、李鱓等人，反对临摹泥古的习气，重视观察生活、变融古法，在师造化的基础上，大胆创新，笔墨酣畅奇逸，构图疏密变化，并融入书法运笔及金石气韵，从而使笔墨潇洒郁勃，色彩效果强烈。既有文人画的雅趣，又有市民化的俗意，从而雅俗共赏，这一点

是颇为不易的。他画的花卉笔力雄健，气势跌宕。如《湖石白莲图》（图 8–28），构图简洁，花繁叶茂，莲梗运用草书笔法，形神俱现。赵之谦的画风为“海派”艺术的兴起作了艺术的奠基和美学上的先导。

任伯年（1840–1896），名颐，字小楼，浙江绍兴人。他的画师从任熊、任薰，并追踪陈洪绶、八大山人、华嵒等人，不为前人所拘，在笔墨技法上自出新意，奠定了“海派”画家的社会地位与艺术声誉，系海派书画早期的领军人物。他长期在上海从艺卖画，与吴昌硕、蒲华、吴友如等人形成了一个群体。他的创作手法比较开放，各种表现技巧都加以运用，或泼墨写意，或细笔勾勒，墨法或浓烈或淡雅，色彩或清丽或艳美，变化自如，有鲜明的市民意识与商品意识的渗透。他亦注重社会实践，能自觉吸收西洋画法及日本浮士绘风，因而腕底笔端颇有生机，他的花鸟画天然秀逸，色彩隽雅、笔墨精到，从而给人以情趣盎然之感，如他的《紫藤翠鸟》、《蒲塘秋色》、《柳溪鹅戏》、《春江水暖》、《茶花水仙》、《木棉鸣雀》等，都体现了他的这种花鸟画艺术特征，他的人物画也注重于环境氛围的刻画，从而突出人物的性格与神态，构思严谨而完整，笔触生动而细腻，如他的《梅妻鹤子》，一株老梅枝干茁壮、凌寒开放，一只仙鹤亲昵地依偎着一位隐士，表现了人物清高孤傲的心态与沉寂幽僻的生态。《风尘三侠》（图 8–29）则人物刻画形神兼备，三侠眉目传意，顾盼有情，极富戏剧场景性。笔墨工写相兼，设色则明丽雅秀而丰逸华润。另外，他所画的《倒骑驴图》、《关河一望萧索》等具有一定的批判现实主义精神。

吴昌硕（1844–1927），初名俊，字仓石、昌石、昌硕，号缶庐、苦铁、大聋、酸寒尉、破荷亭长等。浙江安吉人，1912 年定居上海。他博学多才，深究艺理，纵横驰骋在书画诗文篆刻领域，以鲜明的艺术个性、独特的艺术风格而自辟蹊径，成为一代海派书

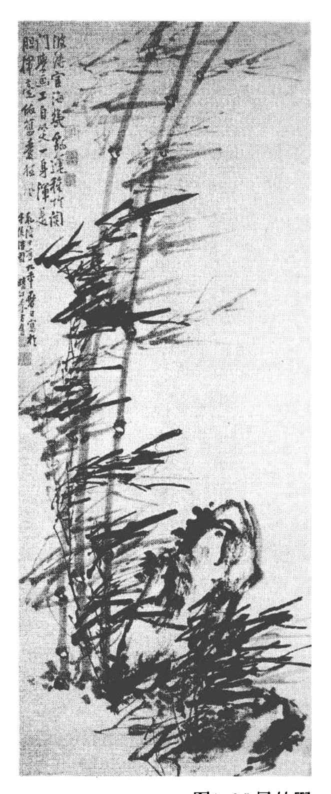


图8–25 风竹图

图8–26 兰图册・之一



画的领袖。

吴昌硕所写的石鼓文，笔致精悍圆浑，生拙并重，具有古朴苍劲、墨韵飞动之姿，似有一种难以企及的“金石质感”。他的行草也气势酣畅，貌拙姿奇，可见其审美情趣是宁拙毋巧，务朴不华。他的篆刻亦古拙淳朴，老辣苍莽，既有汉缪篆的端庄凝重，又有石鼓文的笔法气韵，复掺有封泥印的古逸斑斓，具有“力扛九鼎”的艺术美感。他正是凭借着这种深厚的书法、篆刻功力涉足画坛的，因而出手不凡。他的绘画创作注重气势，讲究神韵。笔触老健遒劲、排奡奔肆，敷色雍容古艳，鲜丽处不轻薄，浑厚处不沉闷，独开大写意花卉的新生面。中晚期的作品则将篆隶和狂草笔意融入画中，达到了雄健郁勃，奇逸烂漫，大雅大俗的佳境，可见是其“吾谓物有天，物物皆殊相。吾谓笔有灵，笔笔皆殊状”的绘画美学观在创作实践中的运用。因此，他是“海派”画家中风格最强烈的一个。吴昌硕自作诗谓：“我性疏阔类野鹤，不受束缚雕琢中。”“诗文书画有真意，贵能深造求其通。”他画的《红梅》笔触凝重刚健，构图纵横奇崛，气魄宏放。他画的《荷花》则泼墨挥洒，酣畅淋漓。他画的《牡丹水仙》（图 8–30），色彩对比强烈，下是青翠碧绿的水仙，上是红艳富贵的牡丹，艳而不俗，可见其将民间画风的掺入。吴昌硕的绘画曾师承“白阳”、“青藤”、八大山人、石涛、“扬州八怪”及赵之谦，但他精研传统而不泥古，善“古法”而“出己意”，充分显示了“海派”画家善于继承，敢于创新的精神，从而拓展了绘画艺术表现领域。对后来的王一亭、陈半丁、潘天寿、陈师曾、齐白石、沙孟海等影响巨大。


图8-27 钟馗

十三、清代绘画理论：保守与创新

清代的绘画理论是与绘画实践同步发展的，因此是相互作用、互相影响。所以，绘画创作中的保守与创新，自然也反映到绘画

理论中，形成了理论分野。

保守派理论以“四王”为代表，以遵古摹仿为宗旨，把历代绘画艺术看成一个封闭的超稳定结构，是技法的延续，表现为对拟古的崇尚，对前代的因循，从而缺乏应有的理论风采与学术建设，严重地影响了清代绘画理论的发展。如王时敏在《西庐画跋》中说：“钟王妙迹，万世罕逮，董巨逸规，后世竞宗。”王鉴在《染香庵画跋》中说：“画之有董、巨，如书之有钟、王，舍此则为外道”。王原祁则说：“方明董巨正宗法派，于子久为专师，今五十年矣”。他们津津乐道，孜孜以求的就是仿效古人，以机械、静止的方法师从古人，而不敢超越规矩准绳。因此，这种绘画理论对绘画实践有很大的惰性，导致了他们的绘画创作实质上是“作”而不“创”，观念保守，笔墨模式不断地重复古人，重复故我，以至王原祁在“董巨”后一步一趋五十年，并发出如此感慨：“东涂西抹将五十年，初恨不似古人，今又不敢似古人，然求出蓝之道终不可得也”。可见他们在古人面前已顶礼膜拜到无所适从、无可奈何的境地，这是一种理论的平庸。

在清代绘画理论中最有美学价值与学术成就的是石涛的《苦瓜和尚画语录》，该书充分显示了一种理论上的创新精神。全书分为十八章：一、一画。二、了法。三、变化。四、尊受。五、笔墨。六、运腕。七、絪缊。八、山川。九、皴法。十、境界。十一、蹊径。十二、林木。十三、海涛。十四、四时。十五、远尘。十六、脱俗。十七、兼字。十八、资任。其中最著名的是“一画说”，以此作为贯穿全书的理论核心。他说：“太古无法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根”。这“一画”说，深刻地揭示了绘画线条的起源。太古时代，人们对于线的作用与功能不认识。以后在实践中逐渐认识了线的作用与功能，便用来描画物体，于是这”一画“便成了中国画的物化形态——线条，而这一画又要适合绘画的“法”，即艺术规



图8-28 湖石白莲图



图8-29 风尘三侠

律与法则。但石涛的“法”不是拟古不化、封闭静态的，而是“一知其法，即功于化”。在了解熟悉了“法”后，就要善于变化，大胆的进行艺术创新，“我自用我法”，从而发挥创作主体——画家在创作过程中的主观能动性，体现为一种开放的、能动的审美创作机制。同时，石涛十分注重画家深入生活、观察自然，提出了“墨非蒙养不灵，笔非生活不神”的辩证艺术观，技法固然重要，需要锻炼涵养，但没有现实的生活感受，笔端还是不能焕发神采的。因此，石涛提出了“搜尽奇峰打草稿”的绘画创作名言，强调了对自然的广采博取，由此而进入“山川与予神遇而迹化也”的创作境界，使物我相融、情理两畅，充分展现绘画的自然美与意境美，使画家对艺术美的创作获得较大的自由，从而勃发出强烈的创新意识。

“扬州八怪”中的郑板桥是一位敢于标新立异的艺术家，他虽然没有系统的绘画理论著述，但一些题画跋及诗文，却闪烁着独特的理论风采，蕴含着丰富的美学思想。“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、雾气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实，胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨、展纸、落笔、倏作变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也。趣在法外者，化机也。独画云乎哉？”郑板桥的“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”三段论，实则上揭示了艺术创作的三过程，从生动的直观体验到形象的思维提炼，然后再到艺术的再创造，即由“定则”到“化机”的转化。这种审美途径和表现方法，不仅体现了绘画艺术规律，而且对其它艺术创作也有普遍的美学指导意义。

清代的绘画理论著述从数量上来看是很多的，分类也较细，有画论类、史传类、著录类、题跋类、技法类等，而像石涛《画语录》这样颇有理论建树的著作却不多，这和大多数清代文人喜欢诠解、考据的风尚有关。但如唐岱的《绘事发微》，沈宗骞的《芥舟学

画编》，方薰的《山静居论画》，张庚的《国朝画征录》，张鸣珂的《寒松阁谈艺琐录》，高士奇的《江村消夏录》，笪重光的《画筌》，王概、王蓍、王臬的《芥子园画传》，康熙敕撰的《佩文斋书画谱》等，亦有一定的影响及参考价值。



图8-30 牡丹水仙

第三节 雕塑

明清的雕塑虽然比较兴盛，但量多并不能证明质高，由于缺乏艺术理论的观照与美学思想的渗透，因此，明清雕塑的整体艺术性并不高，即技法意识大于艺术意识，模式性大于创造性，那种雄浑质朴、丰满强健的汉、唐之风，已难以寻觅。清代雕塑主要以宗教雕塑与陵墓雕塑为大宗，然而在这些雕塑中较多地渗透进了皇家宫廷意识，他们对雕塑的要求，首先是御用性重于艺术性，是统治集团意识形态的直接显示。从而在很大程度上窒息了雕塑相应的艺术气息与美学精神。然而这时期的民间雕塑却出现了一线生机，展现了明清雕塑一种新的艺术走向。

一、明代的宗教雕塑与皇陵雕塑

明代的宗教雕塑，技法精到、雕工考究，用料也比较贵重，有鎏金铜佛、铜菩萨等。其中有些佛塑在造型上也体现了一定的艺术特色，如山西太原崇善寺的千手千眼观音，面容温悦，千手千眼雕制巧妙，衣饰飘带灵动流畅。又如北京大慧寺的二十八诸天塑像，气势较为生动，造型颇为多变，二十八诸天神态各异，



图8-31 明长陵石雕文臣

具有一定的艺术感染力。明代的罗汉雕塑与佛尊雕塑相比，表现手法似乎比较自由些，带有较强的作者主观意识。这是因为罗汉有广泛的民间影响，给人以机智、幽默、去邪等多种情感，为此不少寺庙专建罗汉堂来吸引观众。如山西平遥双林寺十八罗汉、苏州紫金庵罗汉等都是具有一定代表性的作品。但明代的佛塑、罗汉塑等，从大多数作品来看是平庸的，手法单调，造型程式，已出现了衰弱的趋势。

明代的皇帝陵墓雕塑规模宏大，组成系列，如南京紫金山明太祖朱元璋的孝陵，北京昌平明成祖朱棣的长陵等，在陵前的御道两边，都设有雕塑群。如长陵的雕塑群都是对称的，有狮子、獬豸、骆驼、象、麒麟、马及文武官员（图 8-31）。这些雕塑形体高大，颇有体积感，雕塑手法较为简练朴实，具有一定的写实性与装饰化。这些动物及人物都是富有象征性的，积淀着强烈的政治观念，如狮象征威猛、獬豸象征公正等，文武官员则象征着文治武功，从而歌颂皇帝的所谓“功绩”，显示皇帝的至高至尊。尽管明长陵在明代陵墓雕塑中还是较突出的作品，但是由于过于强烈的御用观念及程式化的排列分布，使它毕竟缺乏内蕴的气势力度及外在的动感生机。

二、明代的民间小型雕塑

明代的民间小型雕刻作品崛起于雕塑艺苑，并非是偶然的艺术现象，而是我国悠久的雕塑艺术在民间积淀后所培育出的艺术奇葩。小型雕刻题材广泛，有人物、佛像、山水、花鸟等。材料多样，有玉、牙、木、竹乃至树根、橄榄核等。表现手法各异，或朴实淳厚、或精巧玲珑、或稚拙古雅，并形成了民间雕塑家群体，他们的创作既是优秀的雕刻作品，又是精美的工艺佳品。从而使雕刻艺术与工艺美术相结合，使之雅俗共赏，从而具有广泛的社会欣赏审美层次。如明代夏白眼的微雕堪称一绝，他能在一

只小小的橄榄核上刻十六个戏婴，一派天真烂漫、幼稚调皮之气，雕工精细，形象逼真，具有浓郁的生活情趣。明代嘉定“三松”（朱松邻、朱小松、朱三松）的竹刻，驰誉江南，他们运用浅浮雕（或称皮刻）或镂刻、线刻等手法，在竹上雕刻山水花鸟或人物，层次清晰，刀法劲挺，其景其物优美生动，特别是人物神态更是栩栩如生。《竹人录》谓朱松邻的作刻“世人宝之，几于法物，得其器者，不以器名，直名之曰朱松邻。”又如朱小松的《归去来辞笔筒》（图8—32），刀法透剔灵动，表现细腻生动，松枝茂密，人物悠闲，瘿节苍古，鳞皴精细，显示了一代竹刻大师的卓越功力。因此，他们的作品成为历代收藏家的珍品。



图8–32 归去来辞笔筒

三、清代的宗教雕塑与皇陵雕塑

清代的宗教雕塑虽然还保存了一些汉代风格，但从整体上看则出现了与西藏喇嘛教相结合的趋势，特别是在那些清代宫廷所直接修建的寺庙中，佛塑大都采用了喇嘛教的造型手法。本来，在佛塑中糅合进其他民族的雕塑风格是无可非议的，然而清朝统治者却以政治权力强行推广，并颁布了《造像量度经》，以喇嘛教造像为唯一标准，这就压抑了清代宗教雕刻艺术的创造力，出现了模式化、单一化的倾向。佛塑的世俗人情气息淡薄，形态面容凝固僵化。尽管这个时候北京雍和宫中的宗喀巴铜像以造型、神态、技法成为清代宗教雕塑的上乘之作，尚还能迸发出一些艺术的火花，但从整个清代宗教雕塑趋势来看，已走上了没落之途。

清代的陵墓雕塑基本上沿袭了明代，在陵前的御道两边陈列，只是在数量上略有增加，如清世祖孝陵的石雕就达三十六座，其中文武官员像各有六座。这些雕塑除了政治上的歌颂作用、环境上的装饰作用外，其艺术气息是微弱的。清圣祖的景陵、清高宗的裕陵等清历代皇帝陵墓雕塑都反映了这一特点。随着清王朝的江河日下、日趋腐朽，陵墓雕塑也相应地衰败了。

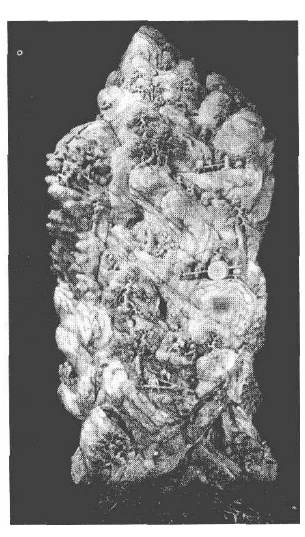


图8-33 大禹治水玉山

四、清代的小型雕塑与大型玉雕

清代的小型雕刻作品由于生存在民间，有着取之不尽、用之不竭的创作源泉，因而比明代更显示了旺盛的创作势态。玉、牙、木、竹、树根、果根、泥塑等各显风采，特别是竹根雕、树根雕尤为精彩。如清代桦木树根雕《老子骑牛像》因树根造型、形象夸张变形而不失神态逼真，妙在似与不似之间，一只老牛正举步向前，老子骑于牛上，情致超然，也许正作着哲学玄思吧。封锡禄的竹根雕《刘海戏蟾》、《布袋和尚》，封云生的《竹根仙槎》等，均构思巧妙别致，表现精湛生动，勃发出浓烈的创造意识与独特的形式美感。这些雕刻作品虽然产自民间，但统治阶级不得不承认其特有的艺术价值，从而为皇家宫廷所收藏。

清代的玉雕除了一些小型摆件、饰品外，还出现了大型玉雕作品《大禹治水》及《会昌九老图》。《大禹治水》（图 8—33）重约 7 吨，高达 2.4 米。整件作品构思完整严谨，场面生动宏大，有真实的开山治水的劳动场景，从而讴歌了大禹带领百姓治服洪水的历史功绩。其人物虽然众多，但神态依然各自有别。雕塑手法有浮雕、镂雕、线雕等，技法圆熟，没有高超的雕塑造型能力，是很难完成这样一件大型作品的。《会昌九老图》则构图优美，颇有山水诗意，山石起伏突兀，一线泉水依山流淌，峭壁平台间树木葱郁，小桥上两老相逢而谈，顺着蜿蜒的山路拾级而上，一座方亭内几位老者正品茶清谈，雅兴非浅。其刀法圆浑流畅，功力不同寻常。如亭石壁上的几枝青竹，虽运用了浅浮雕的方法，但潇洒恣肆，生机盎然。又如树木的枝叶采用了镂雕，不仅增加了立体感、空间感，而且使整件雕塑显得并不沉闷，空灵透气，密中有疏，达到了较高的雕塑艺术水准。

第四节 书法

一、明代书法艺坛的整体倾向

书法作为我国一种独特文化现象，曾受到历代帝王的喜好与推崇，明代也是如此。明成祖朱棣时专门设立了中书舍人的官职，以写皇帝的文告。其后的仁宗朱高炽、宣宗朱瞻基等也沿袭了这一制度，他们自己也从事书法创作，如仁宗喜好临习《兰亭》，宣宗擅长草书。而由宋代开始的尊帖之风，也一直延续至明代，上至帝王下至士层都以帖学为宗，从而使明代书法缺乏开阔的艺术视野与多元的艺术组合机制，从整体上显得比较保守，缺乏那种积极的创造效应。

明代由于"帖学大行，故明人类能行草，虽绝不知名者，亦有可观，简牍之美，几越唐、宋。惟妍媚之极，易粘俗笔，可与入时，未可与议古。次则小楷亦劣能自振，然馆阁之体，以庸为工，亦但宜簪笔干禄耳。至若篆隶八分，非问津於碑，莫由得笔，明遂无一能名家者。又其帖学，大抵亦不能出赵吴兴（孟頫）范围，故所成就终卑。偶有三数杰出者，思自奋轶，亦未敢绝尘而奔也"。（马宗霍《书林藻鉴》）。对于明代书坛的具体情况，马宗霍为我们提供了一份较为客观的启示录，由于尊帖，明代书家善行草者较多，从而使简牍的书写颇为精美，但由于过于妍媚而趋向于俗。小楷则染上了馆阁之气，呆板平整。篆书、隶书由于无人问津而趋于冷寂，没有出现这方面的名家高手。而学习法帖的书家，又大都未能超过赵孟頫的水平，所以成就自然低下。虽然有几位优秀的书法家，勤奋开拓，但终究不能扭转整个时代的书法风尚。因此，明代的书法在整个书法艺术发展史上并不辉煌，但像宋克、祝允明、文徵明、徐渭、董其昌等人的书法创作，也毕竟为明代书法增添了一些光彩。

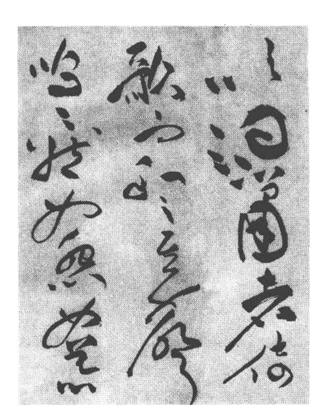


图8-34 赤壁赋（局部）

图8-35 滕王阁序（局部）

二、宋克、祝允明、文徵明、徐渭、董其昌等的书法创作

宋克（1327–1387），字仲温，居南宫里，号南宫生，长洲（今江苏苏州）人。他亦是一位画家、诗人。在明初帖学盛行、崇尚赵孟頫的情况下，他不为时尚左右，跳出世俗常规，追踪魏晋钟繇、王羲之，并掺以笔墨潇洒、气势雄健的个性，从而自成一格。如他的草书《杜甫诗》，运笔跌宕激越、气酣墨畅，并融入章草笔意，格调古逸朴穆，于险劲逸放中见秀逸隽丽之态。

祝允明（1460–1526），字希哲，号枝山，长洲（今江苏苏州）人，世称“祝京兆”。他除了精于书法外，亦是明代文学家，诗文俱佳。个性洒脱不羁，与唐寅、文徵明、徐祯卿同称“吴中四才子”。他的书法既师法前人，又不为传统所局限，是一位既能继承，又善创新的高手。楷法学钟繇、王羲之等，草法承王献之、怀素、张旭、苏轼、黄庭坚、米芾等，其草书笔墨恣肆豪放，线条劲健纵逸，到晚年更是“人书俱老”，达到了“风骨烂漫，天真纵逸”（王世贞《艺苑卮言》）的佳境。如他的草书《赤壁赋》（图8–34），线条畅达跳跃，节奏明快跌宕，气势雄强隽迈。其小楷也十分精湛，点画工丽，笔墨谨严。朱和羹《临池心解》谓：“祝京兆大草深得右军神理，而时露伧气；小草则顿宕纯和，行间茂密，亦复丰致萧远，庶几媲美褚（遂良）公。”

文徵明（简介见绘画部分）是明代书画大家，而且以诗文驰誉文苑。他以小楷、行书见长，平时学书勤奋。马宗霍在《书林纪事》中曾记载“徵明独临写《千字文》，日以十本为率，书遂大进。平生于书，未尝苟且。或答人简札，少不当意，必再三易之不厌，故愈老而愈精妙”。他的小楷师承钟繇、王羲之，点画精湛婉丽，气度雍容清雅。行书效法苏轼、米芾、黄庭坚、王羲之等，运笔刚健峻迈，线条遒劲冲逸，精于传统而自出机杼。其行草《滕王阁序》（图8–35），典雅平和而苍劲凝重，点画起伏稳健、虽

没有外部的强烈变化，但运笔微妙生动，蕴含着内在的力度气势，具有一种“潇洒流落，翰墨神飞”的美感。文徵明的小楷工丽精致、笔墨浑朴古妍，显示了十分独特的功力。

董其昌（简历见绘画部分）是明末的书画名家，书法初学颜鲁公，后师法钟繇、王羲之及李邕、柳公权、赵孟頫等人，涉足传统，自谓“逼古”。他的书法笔墨圆熟精微，书风儒雅秀丽。如他的行书，运笔丰润工稳，结构严谨规范，气韵清逸洇润，具有一些“颜字”笔意与“赵字”风貌，凸显了一种典型的士大夫气息。

徐渭（简介见绘画部分）是一位富有创新精神的艺术家，他的书法率意逸纵而奇崛超妙，笔墨奔放而酣畅淋漓，具有鲜明的艺术个性。如他的草书，运笔激越流转，犹如急风骤雨，其墨色枯涩浓淡、纯朴自然，给人以桀骜不驯、神采飞扬的美感，从而折射出他那狂放的性格与落拓的境遇。

三、明代书法审美的超稳态性

明代书法名家中，客观地讲，除了祝枝山、徐渭外，文徵明、董其昌等人在功力、技法上都显得造诣精深，而其创新意识及风格开拓却是不够的。这与当时书法审美倾向有关，即把书法艺术美理解为技法的显示，功力的展现。因此要精研传统，讲究笔墨来历，书法家们念念不忘的就是师从“书圣”，孜孜以求的就是笔墨精湛，从而忽视了艺术个性的追求及风格样式的开拓，笔墨虽为精美，但缺乏新的形式美的创造。书法技术意识的过于强化，完全抑制了书法家创造精神的发挥，使书法家囿于传统技法而难以自拔。因为书法艺术渊源流长，从汉魏至唐、宋，积淀了那么多的书法名作，涌现了那么多的书法大师，所以使后来的书法家亦步亦趋，感慨就是学传统一生也学不完。诚然，书法学习是离不开传统，历代书法大师与书法名作应当效法，但这仅是一种手段，是创新前的过渡，其目的还是为了开拓书法艺术新的美学视

野。汉代的隶书，魏代的魏碑，晋代的楷书、行书，唐代的楷书、狂草，都是一个时代书法艺术美的创造。但从宋代起，这种创造意识淡漠了，书法家们大都钻进了技法之中。对此种书法艺术现象作历史的反思，不仅可以认识明代书法艺术为何创新不足的内在原因，而且可以为评判其后的书法艺术发展寻找到一个坐标。

四、明代的书法理论

明代的书法理论著述，也基本上反映了这种书法审美的超稳态性，大都是对前人旧说的注释，对笔墨技法的诠解。如解缙的《春雨杂述》，有“学书法”、“草书评”、“评书”、“书学详说”、“书学传授”等章节，但理论创建贫乏。丰坊的《笔诀》，主要论述篆籀之法。董其昌的《画禅室随笔》中也有些论述书法的内容，如“论用笔”、“评书法”等，也大都是对传统笔技墨法的评判，与他的论画部分相比，是颇为逊色的。相比之下，项穆的《书法雅言》却展现了一定的理论见解，其理论思维还是比较开阔的。全书分为十七篇：书统、古今、辨体、形质、品格、资学、规矩、常变、正奇、中和、老少、神化、心相、取舍、功序、器用、知识。如在“辨体”中他指出：“夫人灵于万物，心主于百骸。故心之所发，蕴之为道德，显之为经纶，树之为勋猷，立之为节操，宣之为文章，运之为字迹”。这就从心理角度上阐述了书法创作的审美机制。另外对“资学”与书法创作的关系，“心相”与笔意形态的成因等问题，都作了较独到的探讨，为人们提供了较新的理论视野。然而其不足就是过多的以晋人为宗，理论参照比较偏颇，不够开阔。

五、清代书法：从封闭到开放与振兴

我国的书法艺术自唐代以后就未取得突破性的进展，基本上是在遵循传统，效法前人的超稳态情况下作惯性延续。虽然宋、元、

明不乏有几位富于创新精神的书法家在这种超稳态结构中掀起一些波澜，但并不能扭转整个书坛的保守状况。这种情况一直到清代嘉庆、道光以后得到了改观，名家辈出、流派纷呈，整个书坛焕发了勃然的生机，从而使我国的书法艺术在封建社会末期又再一次出现了振兴。尽管这种振兴的范围与程度并未达到相应的历史高度及更大的艺术超越，但毕竟在书法审美观念及表现方法上获得了较大的拓展。

清代初期的书坛，基本上还是较封闭的板结状。由于清圣祖康熙推崇董其昌书法，上行下效，一时朝野内外群起而效董氏，几乎使整个书坛都为董氏书法所笼罩。然而物极必反，由于机械地仿效董氏，片面的追求纤巧媚丽的气息，从而使人们产生审美的厌恶感。至乾隆时，赵孟頫又开始走红。于是顺大流者一哄而上，隽秀妍美的赵氏书风又覆盖书坛，书法又从一种封闭状走向另一种封闭状，即依然是以“帖学”为主。同时，清代的统治者为了禁锢人们的思想及言论，大兴文字狱，一时万马齐喑。于是，许多文人学者开始转向金石考古。另一方面也由于当时金石文物出土甚多，为文人学者提供了研究的实物。如钟鼎款识、秦诏汉碑、北魏造像、唐代石刻等，为清代书坛开拓了崭新的艺术视野，提供了丰厚的书学资源，从而使清代书法获得了突破的契机，导致了封闭结构的破裂，展示了开放的势态及多元的途径。

作为清代书法振兴的一个重要标志就是嘉庆、道光以后“碑学”的兴起。由于以前一直是“尊帖”，因而笔墨纤弱，而魏碑则刚健遒劲，从书法艺术本体上强化了笔墨线条的形式美感。同时，由于魏碑体式多变、风格众多，这样就为书法家们提供了一个多方取法的广阔天地，而不致于大家挤在一条小胡同里。另一方面，由于大量金石文物的出土，篆书、隶书又复于兴盛，出现了不少高手名家，从根本上改变了自唐以后篆、隶问津者甚少的局面。从书法艺术家方面来说，各种不同风格的书法家群体相继崛起，

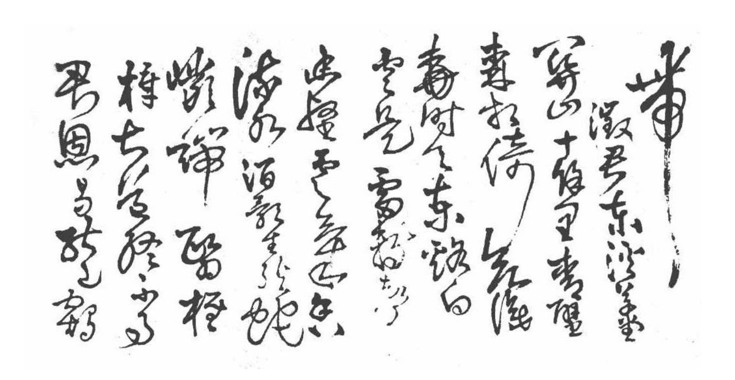


图8-36 王铎行草

形成一个强大的阵容，各自以自己的艺术创作拓展了书法艺术的表现领域。从而改变了唐以后楷、行兴盛，篆、隶式微的局面。

清代著名书法家有王铎、傅山、金农、郑板桥、邓石如、伊秉绶、何绍基、赵之谦、吴昌硕等。

六、清代初期书法家：王铎、傅山

清代的书法家很多，而且常常是形成艺术群体的，如“扬州八怪”、“西泠八家”等，都精于书法。但限于篇幅不可能全部介绍评价，而是择其代表者按初期、中期、晚期三阶段介绍。清代初期的书法家中以王铎、傅山书艺成就为高。

王铎（1592—1652），字觉斯，号嵩樵，河南孟津人。他原是明朝的重臣，官至礼部尚书，东阁大学士，降清后亦官至礼部尚书，由于这一政治原因，时人皆贬之，从而因人废书。实际上，王铎在书法上是极有造诣、风格独特的，不能因其他非艺术原因而否定其艺术成就。他的书法效法魏晋，尤师从于钟繇、王献之、颜真卿、米芾，笔力苍健沉郁，风姿俊朗逸放，气势跌宕激越，如他的行草（图 8—36）就显示了他的笔调颇有“米字”意绪。

然而真正代表其书法成就的是草书，线条隽秀矫健，变幻莫测，墨色枯涩相间，显得神采飞扬。从整体上来看，他的草书线条是很有表现能力及造型形态的，纵横恣肆而舒敛自如，达到了较高的书法审美层次。马宗霍评其谓：“明人草，无不纵笔以取势者，觉斯则拟而能敛，故不极势而势如不尽，非力有余者，未易语此。”从书法本体来看，在整个清代书坛上，他的草书线条感是最好、最有力度气势的。

傅山（1607—1684），字青主，今山西太原人。他博学多才，为当时著名的思想家、医学家、书画篆刻家，在经史、佛学上亦有造诣，用佛学解读《庄子》，用训诂诠注《墨子》，探幽抉微。如此完善的智能与素养，就决定了他在书法艺术上也出手不凡。他的书法曾远追晋唐钟繇、“二王”、颜真卿等人，并融入自己的笔墨个性。其草书气韵潇洒、奇崛豪放，运笔精熟洗练，苍劲健美而灵动多姿，有种“惊蛇入草，飞鸟投林”的美感，意韵横溢中可见气势酣畅，从而也映证了他著名的书法美学观点：“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁真率毋安排”。如果说王铎草书的线条感强烈，那么傅山草书（图8—37）的形质感相当佳妙，格古而韵清，貌拙而气盛。由于时代氛围和社会背景的原因，王铎、傅山书法在清初没有获得应有的艺术评价。

清初的书法家除了王铎、傅山外，另外较著名的有刘墉、翁方纲、王文治、钱南园、钱献之等人。但他们大都偏重于传统，囿于帖学，创新意识显得较为淡薄。



图8-37 傅山草书

七、清代中期书法家：金农、邓石如、伊秉绶

这个时期的书苑，已展露了振兴的气象，特别是“扬州八怪”崛起于艺坛，他们以清新的美学意识、独特的形式美感，鲜明的笔墨风格，为整个文化艺术领域观念的更新、手法的创新作了表率。其时，“碑学”开始兴起，又为书法家们提供了多元多极的



图8-38 邓石如隶书

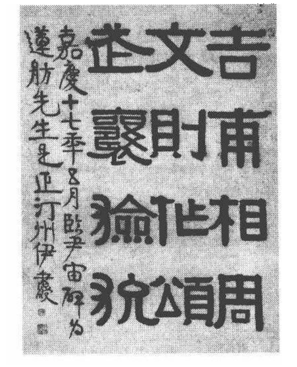


图8-39 伊秉绶隶书

书法审美与书法创作的参照，于是清代书法的鼎盛期真正来到了。

金农（简介见绘画部分）是位多方取法而又善于变法的书家，他从《天发神谶碑》、《郑长猷造像》、《国山碑》中悟得笔法、结构之妙，然后变汇通融、突破时流，形成了自己独特的书风。他的隶书风格最为强烈，运笔方劲平直而侧畝变化，古穆简淡而颇有力度气势，给人以视觉上的立体感与厚重感。平中出奇，怪中见法，具有内蕴的艺术魅力。他的楷书也带有浓郁的隶意，用墨浑朴，貌拙骨劲，称为“漆书”。

邓石如（1743—1805），名琰，初字顽伯，号完白山人，安徽怀宁人。他少时家贫，但勤奋学习，十七岁便凭着书刻之技漫游南北，访师问友，寻觅碑碣，张约轩在《东园环印图序稿》中曾说他：“山人每足迹所经，必搜求金石，物色贤豪；或当风雨晦明，驰担逆旅，望古兴怀，濡墨盈斗，纵意作书，以疏胸中郁勃之气。书数日必游，游倦必书”。他是清代篆刻大家，精研碑版，时常临习《绎山碑》、《泰山刻石》、《天发神谶碑》等，从而“书从印入，印从书出”，篆书功力十分精深，亦工于隶、楷、行书等体。其隶书（图 8—38）笔力遒劲圆健，线条舒展宽绰，于秀逸多姿中见骨力通达，并掺有篆意，高古朴茂。

伊秉绶（1754—1815），字组似，号默庵，汀州（今福建长汀）人，时称“伊汀州”。乾隆进士，曾任扬州知府。他对秦汉碑刻心摹手追，并从颜真卿丰满劲健的运笔中吸纳养料，从而涵养了他那种简静平实、形纳神妙的书风，其隶书（图 8—39）风格最为强烈，笔墨质朴圆润，结构缜密严谨，气韵沉酣持穆，带有稚拙之意趣，而内蕴却含蓄深沉，可谓是深得笔中三昧。蒋宝龄《墨林今话》中云：“以篆隶名当代，劲秀古媚，独创一家。”

八、对郑板桥书法美学价值的再认识

郑板桥（简介见绘画部分）是“扬州八怪”中最怪也最善“怪”

的一人，所以单独列一节评述他书法艺术创作的美学价值。

郑板桥曾深入传统书法领域，作过宏观性的研习，他在《署中示舍弟墨》中说自己“字学汉魏，崔（瑗）、蔡（邕）、钟繇，古碑断碣，刻意搜求”。他也曾多次临习王羲之的《兰亭序》、怀素的《自叙帖》，亦效法苏轼、黄庭坚，并取沈石田、徐渭、高其佩画中线条为笔法，这种多元化的取法前人，吸纳传统精华，为他书法创新奠定了坚实的基础。于是他对自己的书法艺术实行变法求新，将各种书体大胆杂交，从而将正、草、隶、篆揉于一体，创立了“六分半书”。从笔法、字法、章法上全面展现了奇姿怪态，以崭新的书法美学观进行了创造性的变革。





图8-40 郑板桥行草对联

郑板桥的书法在笔法上使正、草、隶、篆四体笔法组合通用，轻重疾徐变幻奇妙，抑扬顿挫此起彼伏，那种奇逸之趣、超脱之意跃然纸上。那些时以楷书笔调、隶书波澜出现的重笔、涩笔，显得秀逸劲健；那些时以草书笔致、篆书笔法展示的转折、提按，显得丰神潇洒。同时他还将撇兰写竹之法融入其中，体姿多变，婀娜婉约。其手法结构则变形夸张，或大或小，或方或圆，或长或扁，或疏或密随笔挥就，得心应手，造型多样而姿态优美，这是数体杂交后所展现的字法上的优势。如此幅行草对联(图8−40)，就充分体现了这种奇逸俊美的字法结构。其章法则如“乱石铺街”，散而不乱，密而不闷，利用点画穿插来行气布白，利用字形斜正来组合呼应，如他的行草，错错落落，疏疏密密，和谐严谨中自然成趣。

郑板桥的书法从运笔、结构、章法所取得的全方位突破，具有重要的美学价值。第一，他超越了技法意识及因袭前人的束缚，把书法艺术从那种封闭的各自为体的运笔结构、各自为尊的风格样式中解放出来，化静态为动态，使之呈现一种开放的势态。也就是说我国书法艺术各种书体的笔墨线条是可以打散杂交，进行艺术的重新组合，而不是单一、凝固化的，从而为书法艺术的形

式美拓展了范围。第二，书法并不是一种纯技法、功力的显示，他应有艺术个性的抒发及美学意识的渗透。郑板桥书法美的显示，首先是形式的新颖、风格的鲜明、个性的强烈，其次才是笔墨技法效果及功力造诣。这就是说他达到了以艺术意识统摄技术意识的书法创作层次，而这一点是显得难能可贵的。郑板桥曾坦率地说过“下笔别自成一家”，可见他是以清醒的、理性的艺术意识来指导自己的书法创作，从而使他的笔墨不落俗套，惊世骇俗，展现了那么强烈的艺术美感。第三，如果把郑板桥的书法艺术变革放在整个书法史的大系统来考察，更能凸显其美学价值与历史意义。我国的书法虽起源甚早，但至汉代时，书法艺术各种字体篆、隶、楷、行、草已趋定形，其后就没有什么新的体式出现，各体各自为政，自成系统，大多数书法家也把主要精力放在笔墨技法上。如康有为在《广艺舟双楫》中就指出：“吾谓书莫盛于汉，非独其气体之高，亦其变制最多，皋牢百代。杜度作草，蔡邕作飞白，刘德升作行书，皆汉人也。晚季变真楷，后世莫能外，盖体制至汉，变已极矣。”而郑板桥的“六分半书”，从书法体式上来讲是一次真正有意义的创新，证明了我国书法艺术体式的发展并没有封闭、凝固，“体已极矣”，书法各体的运笔结构也不是一成不变的，它所蕴有的表现力及创造性只要被书法家们能动地开发出来，那么还会孕育出新的体式。也就是说我国书法艺术体式在相对静止了两千多年后，郑板桥以他所创的“六分半书”又一次打破了这种静止，在书法艺术体式的长廊上，增添了新的奇葩。因此，郑板桥书法变革的美学价值在于揭示了我国的书法是一个能动的艺术结构，永远不会凝固，关键在于书法家创造性的开拓，激发书法艺术机制，就会出现新的体式。郑板桥书法变革的历史意义就在于启迪后来者，在书法创作实践中，必须以艺术意识主导技法意识，那么书法家的腕底笔端才能勃发出创造性。从而昭示书法家们不要沉湎于传统而不能自拔，艺术贵在标新立异。

九、清代晚期书法家：何绍基、赵之谦、吴昌硕

清代晚期书法依然颇为兴盛，名家林立，流派竞秀，这与当时绘画、篆刻创作的活跃，有着极大的关系。特别是篆刻，本身就是书法与雕刻的结合。因此，当时凡是优秀的篆刻家大都是精于书法的，从而使当时的书法艺术呈现了浓郁的金石味，这是清末特有的书法艺术时代特征。


图8–41 吴昌硕篆书对联

何绍基（1799–1873），字子贞，号东洲，晚号蝯叟，道州（今湖南道县）人，曾任编修，四川学政。他除了精于书法外，亦工于诗文、绘画、篆刻、律算等，颇有学术成就与艺术成就。他学习勤奋异常，临碑学书，寒暑不辍。先师从颜真卿、欧阳询，后上追两汉、魏晋，特别是对《张黑女碑》、《张迁碑》、《礼器碑》致力尤深。但他的临碑不是简单的摹仿，而是熔铸古人，自成一家，因此马宗霍在《霎岳楼笔谈》中说他的临帖是“或取其神，或取其韵，或取其度，或取其势，或取其用笔，或取其行气，或取其结构分布，当其有所取，则临写时之精神，专注于某一端”。他的隶书古朴隽秀，掺有篆籀笔法，显得典雅遒丽而奇崛跌宕，颇有金石味。其行草则笔调朗逸宏放，姿态潇洒，融入篆隶意绪，更见貌秀骨劲而婉约古峭。

赵之谦（简介见绘画部分）是清末书画篆刻一代大家。他的书法曾师法“二王”和颜鲁公，后又致力于北魏，但不囿陈法，自辟蹊径，显示了积极的创造性，从而形成了那种沉雄朴拙，骨肉丰腴，“颜底魏面”的独特风格。如他的隶书笔画方劲，结构严密，点画的舒展提按中掺有魏碑笔意。其行书亦带有强烈的魏碑气息，笔墨浑朴灵动，形态秀逸隽丽。

吴昌硕（简介见绘画部分）自幼喜好临池，稍长游吴门，博览群碑诸帖，刻意临摹，致力弥勤，因而他篆、隶、楷、行、草皆精，并各呈风格。他的篆书早年取法杨沂孙及李斯，中年以后涉足石鼓，充分利用运笔的过程写出笔情墨趣，并掺入秦权量、封泥、

汉砖瓦等文字的古朴苍劲之意，兼及琅琊刻石、散氏盘等文字的笔意气势，从而迥殊流辈而独树一帜，如他的篆书对联（图 8—41）笔势雄勃、神采隽逸，金石气息极为浓郁。其晚年篆书的结构、运笔更为苍迈奇肆，达到了逸放随意的形式美境地。他的隶书从《汉祀三公山碑》入手，特别是对《嵩山石阙》、《张公方碑》、《石门颂》等精研不懈。因此他的隶书掺以篆、草之意，变横势为纵势，含有篆书玉柱遗绪及石鼓形意，用笔端庄浑厚而雄劲老辣。他的行草初学王铎，后又取法欧阳询及米芾诸家，自创一格，气息畅达而苍劲郁勃。特别是他晚年的行草更入化境，“强抱篆隶作狂草”，即以篆隶笔法作狂草，笔势古拙厚重而奔放潇洒，折旋纵横均妙到毫巅，如他的行草对联，结体攲正相依，运笔朴拙恣肆。

吴昌硕是一位极有创造精神的艺术家，他在自己涉足的书画篆刻领域内，能全位地融贯古今而自出新法。他在书法创作中，对笔墨线条的处理总是显示出一种能动的交融变化势态，突出其从运笔、结构、墨法、章法的创新性，有着强烈的艺术意识的观照，具有一个艺术家个性气质的衍化折射，进入一种高级的审美层次。

这个时期的书法名家很多，除了上述三位外，还有赵之琛、吴让之、杨沂孙、钱松、康有为、黄牧父、吴大徵等人，他们的书法也有一定的艺术特色。

十、清代的书法理论

清代的书法理论著作颇为可观，这是书法艺术长期发展的历史积淀。但从客观上来看这个时期的书法理论，基本上还是技法阐述及传统书学的演绎，真正有学术建树与理论锋芒的著述并不多。在这其中，包世臣的《艺舟双楫》、康有为的《广艺舟双楫》、刘熙载的《艺概》还体现着一定的理论价值。

包世臣的《艺舟双楫》分为作文、作书两部分，所以称为“双楫”。包氏书法理论的主要美学价值就在于分析了北碑书法的艺

术特征，肯定了北碑书法的艺术地位，从而为清代书法从帖学模式中的解脱及“碑学”的兴趣，作了理论上的推波助澜。如他分析《郑文公碑》的艺术特征就较为深刻独到，“北碑体多旁出，郑文公碑字独真正，而篆势、分韵、草情毕具”。但他在尊碑的同时贬唐，“北魏字有定法，而出之自在，故多变态；唐人书无定势，而出之矜持，故形刻板”。这就显出了理论上的偏颇性，但他之所以这样，可能是出于矫枉必须过正的心态。而他在帖学风气盛行的清代书坛，高扬起“尊碑”的旗帜，无疑是有理论上的先见之明的，从而有利于激活清代书法的艺术机制。康有为的《广艺舟双楫》，是对包世臣书论的进一步引伸拓展，因称其为“广”。康氏这本著作最主要的价值也就是在包氏“尊碑”的理论基础上，更具体、系统、详尽地论述了北碑书法艺术特征，如他指出：“北碑当魏世，隶、楷错变，无体不有。综其大致，体庄茂而宕以逸气，力沉着而出以涩笔，要以茂密为宗。”并把魏碑归纳为“十美三宗”，颇为全面地指出了魏碑艺术美的表现形态，从而为碑学理论的建立作出了一定的贡献。但令人遗憾的是他依然遵循了包氏“卑唐”说，其实，凭借着康氏的思想素质及艺术涵养，完全是可以摆脱这种理论偏见的。

刘熙载的《艺概》是一本文艺理论著作，全书有“文概”、“诗概”、“赋概”、“词曲概”、“书概”、“经义概”六个部分。“书概”阐述书法理论言简意赅，条理清晰，有些虽是对传统理论的阐释，但抉微剔隐、时出新意，如“书重用笔，用之存乎其人。故善书者用笔，不善书者为笔所用”。前者是指书法家在用笔过程中主观能动性的发挥及艺术个性的渗透，从而是真正的意义上的“用笔”。后者则是为笔墨技法所囿，从机械、呆板的用笔法来墨守成规，从而是“为笔所用”。这比赵孟頫的“用笔千古不易”说从理论上要更深入，因而揭示了用笔过程中的两种机制，一种是艺术创造型的，一种是技法保守型的。又如“蔡中郎云：‘笔

软则奇怪生焉’。余按此一‘软’字，有独而无对。盖能柔能刚之谓软，非有柔无刚之谓软也。”这就从对立统一、相辅相成的艺术哲学角度，阐明了“软”必须能柔能刚，相互映证，否则单有柔而无刚，那么“软”就因之失去了对立面而不能充分显示其艺术效果。但从整个理论构架来看，《艺概·书概》还缺乏那种宏观性及系统性的拓展意义，仅是在一些散论式的分析中时而爆发出一些新的思想火花。

除了以上三本书法理论著述外，还有一些有一定影响的书学著述如冯班的《钝吟书要》、笪重光的《书筏》、朱履贞的《书学捷要》、钱泳的《书学》、周星莲的《临池管见》、朱和羹的《临池心解》、姚孟起的《字学忆参》等。同时，书画家们带有书论性质的诗文题跋，也时有一些有独到的见解。

第五节 文学

从元代开始，我国的文学艺术出现了历史性的转变，传统的诗歌、散文已在文坛失去了主导地位，被戏剧、小说取而代之，这与社会经济、政治、文化等结构的变化，有着相应的关系。而明清时期，是我国古典小说创作的鼎盛期，拥有罗贯中、施耐庵、吴承恩、蒲松龄、吴敬梓、曹雪芹这样一流的文学大师，他们所创作的《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《聊斋志异》、《儒林外史》、《红楼梦》都代表了我国古典小说创作的辉煌成就，并产生了国际性的影响，在世界文学史上也占有重要的地位。明清的戏剧创作在宋元杂剧、南戏基础上获得了很大的发展，出

现了卓越的传奇剧作家汤显祖、洪昇、孔尚任，他们所创作的《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等都达到了我国传奇戏剧艺术的最高水准。而明清的诗歌、散文领域，虽然也有一些较优秀的作家，但从整体水平上来衡量，是不能和小说、戏剧相媲美的。（关于明清小说戏剧创作繁盛的历史原因与文化基因，详见本章“概说”部分）

一、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》的美学倾向及艺术特色

文学创作历来与历史背景、时代氛围、社会形态、大众心态有着密切的关系，是特定的历史条件下，意识形态活动的一种具体的、物化的显示。因此，尽管罗贯中的《三国演义》、施耐庵的《水浒传》、吴承恩的《西游记》在创作题材、人物情节、表现手法上各有不同，但如若放在明代社会这个开放的大系统中来考察，还是能寻找到共同的创作走向与美学倾向的，主要表现为三个方面：第一，历史理念，突出强烈的批判性——揭露封建统治的的黑暗腐朽。第二，英雄意识，展示鲜明的爱憎性——讴歌正面人物的英雄行为，抨击反面人物的鄙劣之举。第三，市民精神，凸显生动的艺术性——情节惊险曲折、人物形象丰满、普世价值取向。而这个方面的特性形成一个艺术的聚焦点，即是以虚构性的文学作品来表现深刻而广泛的历史认知性和文学本体性，从而在社会学、文化学等意义上，为这些长篇巨作奠定了永久的艺术生命力。由此而标志着我国文学创作进入了一个重大的历史转折期和文学转型期。

明代是我国封建社会的末期。封建社会经过长期的延续，至此已充分暴露了它的专制性与黑暗性，而作家对封建社会本质的认识至此也达到了相应的深度与广度。因此揭露、批判封建社会的种种弊端，是时代赋予作家的历史任务。而一个值得注意的事

实是，《三国演义》、《水浒传》、《西游记》都是在民间传说的基础上创作而成，这就说明百姓大众已作了先行，从而为作家们的创作提供了一个良好的文学时空。而作家们正是凭借着自己独特的文学才能与敏锐的审美眼光，对民间传说进行加工改造，从而砥砺了批判的锋芒。

《三国演义》通过描写东汉末年到西晋统一将近一个世纪风云突变的政治斗争和激烈复杂的军事斗争，以恢宏的结构，犀利的笔触反映了封建统治集团的尔虞我诈、凶残自私与骄奢淫逸，把统治集团间政治的黑幕、君主的昏庸、军阀的暴虐真实地展现了出来，如董卓的贪婪好色、滥杀无辜，曹操（小说中的曹操是作为反面形象的，与历史上的真实曹操有区别）的血洗徐州、残杀伯奢等，都交织着作者愤怒的谴责与严厉的鞭笞。《水浒传》是一部反映北宋末年农民起义的史诗性巨作。作者通过揭露封建上层统治者高俅、蔡京、童贯的营私舞弊、贪赃枉法、残害忠良及封建下层社会中地主、恶霸毛太公、祝朝奉、西门庆、郑屠等人的鱼肉百姓、横行霸道，以雄辩的事实揭示了“逼上梁山”的社会成因，从而在历史的深度与现实的广度上，实现了对封建社会的无情批判及辛辣的嘲讽。《西游记》虽然是一部神话小说，但天上毕竟是人间的折射，更何况作者是凭借着这部著作来展现他的社会理想，同时实现着对封建社会现实的批判任务。上至玉皇大帝的昏庸无能、天兵天将的外强中干，下至白骨精、黄风怪等妖魔鬼怪的凶横残暴、贪得无厌的描写，凸显出了封建社会的黑暗和各种恶势力的罪孽，其批判的锋芒是直指整个封建秩序的。唯其如此，作者要让孙悟空去“大闹天宫”，让这个英雄的叛逆者去用“武器的批判代替批判的武器”。由此可见，这三部长篇小说的历史理念是相当明确的。

《三国演义》、《水浒传》、《西游记》的作者都是生活在社会底层的作家，他们是没有资格在官方的《明史》中占有一席

之地的，以至使我们今天已很难全面了解他们的生平简历，仅据零星的传说与材料而略知一二。罗贯中一生飘零江湖，行踪不定，自号“湖海散人”。施耐庵的生平更是知之甚少，仅传说他可能参加过农民起义。而吴承恩却以贫困潦倒终其一生，就像他在《赠沙星士》一诗中所说的“平生不肯受人怜，喜笑悲歌气傲然。”这样的处境，使他们能深入民间，接近大众，讴歌英雄，抨击奸佞。

三部长篇小说中，都弥散着强烈的英雄意识，这实际上是社会理想的展现，其中积淀着一种生机勃发的历史创造力与敢于抗争的现实推动力。因此，三位作家都通过英雄人物的塑造，形象地展示这种英雄意识。《三国演义》从刘备、诸葛亮到关羽、张飞、赵云、黄忠等，塑造了一系列的英雄群像，并通过一系列的行动来生动地凸显其英雄气概，刘备的重情义、爱民众贯穿在他性格活动的整个过程；诸葛亮的草船借箭、空城计；关羽的过五关斩六将；张飞的痛打督邮、长坂桥大喝；赵云的血战长坂坡等，都刻画得生动惊险、逼真传神。而《水浒传》与《西游记》中更交融着英雄意识与反抗意识的双重特征。《水浒传》中的英雄群像塑造达到了我国古典小说的艺术高峰。从林冲的风雪山神庙、鲁智深的拳打镇关西、李逵的劫法场、宋江的题反诗及武松的景阳岗打虎、血溅鸳鸯楼等典型场景中，都集中地表现了他们的英雄气概和反抗精神。特别李逵死后，宋徽宗还在梦中被他吓得出了一身冷汗，更是这种英雄意识辐射所至。值得一提的是：《三国演义》中的张飞与《水浒传》中的李逵，都是来自社会最底层的人物，而他们的英雄气概是表现得最淋漓尽致的，这可能不是简单的巧合，而是有着丰富的、深刻的社会意义与理性的历史精神。《西游记》中的孙悟空更是人们心目中英雄形象的理想化身，他敢于大闹天宫，响亮地喊出“皇帝轮流做，明年到我家”的口号，把神圣不可侵犯的天宫搅得一片混乱，几乎崩溃。以后在西天取经的路上，他又不畏艰难险阻，战胜了各种妖魔鬼怪。在孙悟空

这一人物形象中，积淀着我们民族那种豪迈无畏、一往无前的英雄气质，凸显着我们民族那种无坚不摧、征服自然的开拓精神。正是凭借着这种精神，我们的民族才能自立于世界民族之林。

与讴歌英雄相对应的是对奸佞的抨击，这也是人民愿望的显示与社会责任的展现。如《三国演义》中曹操的自私专制，“宁教我负天下人，休教天下人负我”的人生哲学，正暴露了统治者的残酷性与贪婪性。《水浒传》中高俅与高衙内的无恶不作，对林冲那种灭绝人性的迫害达到了令人发指的程度。《西游记》中各种妖精的邪恶残暴、倒行逆施，特别是白骨精作为一个典型的反面形象，她的狡猾奸诈、善于伪装及其凶狠残酷，都被刻画得入木三分，颇有现实的认识作用。由此可见，三位作家通过对于这些反面形象的抨击与鞭挞，传导出了大众对奸佞的唾弃，反映了社会现实对其的否定，从而深刻地表现了作家的社会理想与历史观念。

《三国演义》、《水浒传》、《西游记》在未正式成书前，都有一个在民间流传的过程，从口头传说的街谈巷语到刻印话本，如《三国志平话》、《西游记平话》等，再到各种戏剧演出，如杂剧《刘关张桃园三结义》、《单刀会》、《李逵负荆》、《西游记》等。由此而形成的文化环境与创作氛围，都带有鲜明的市民文艺特征及通俗文学倾向，从而奠定了三部长篇小说的创作基调与表现手法，即市民精神的渗透。对普世价值的确认，对个体抉择的尊重，对世俗功利的肯定。如《三国演义》中“徐庶走马荐诸葛”，既反映了刘备对徐庶的尊重，亦凸显了徐庶的知恩图报，具有人情的温馨。而《水浒传》中好汉们个性的张扬，气度的豪放，正应对了在梁山可“大碗喝酒，大块吃肉”的潇洒人生。《西游记》在这一方面表现更为强烈，孙悟空是从石头中崩出来的，他在花果山上“称王称圣任纵横”，可谓是无拘无束真逍遥。这三部长篇小说在艺术结构上，也充分反映了市民精神，即情节惊险曲折、故事跌宕起伏，

以“欲知后事如何，且听下回分解”的形式来吸引读者，使你欲罢不能。而在人物塑造上，则个性突出、形象丰满，给读者以如闻其声，如见其人之感，具有强烈的典型性，从而能获得社会“共鸣”效果，达到了深刻的思想性与精湛的艺术性的有机统一。

《三国演义》在创作上较多地吸纳了平话的表现方法，因而以叙述为主，描写为辅，善于通过事件来刻画人物、推动情节、增强故事性。如围绕赤壁之战，作者从四十回“诸葛亮舌战群儒、鲁子敬力排众议”起就作了大战爆发前的舆论宣传与组织联盟的准备，其后的“孔明用智激周瑜，孙权决计破曹操”则是孙刘联盟的正式组成，从而为大战爆发拉开了序幕。而“群英会蒋干中计”、“用奇谋孔明借箭”、“庞统巧授连环计”却已进入了大战的实施阶级，于是再通过“七星坛诸葛祭风”，东风一吹，周瑜纵火，历史上著名的赤壁之战就爆发了。由此可见整个赤壁之战的过程是呈线形发展的，连贯紧凑，引人入胜。所以，《三国演义》对于战争场面的描写，达到了我国古典小说中最高的成就。而《水浒传》由于较多地受了白话小说的影响，因而以描写为主，叙述为辅，重在通过人物来展现事件，完善情节，增强可读性作用。如武松从景阳岗打虎起到他替哥报仇斗杀西门庆、为友出气醉打蒋门神，一直到大闹飞云浦、血溅鸳鸯楼等，随着他的生活变化和性格发展而衍化出一连串的惊险故事，扣人心弦而动人心魄。又如林冲、宋江等人的命运遭遇，也充满了曲折多变性。《西游记》则从平话、戏剧中多方取法，叙述、描写并重，事件、人物并举，历险性与趣味性互相融合，其情节结构是链环式的，既环环相扣，又能单独成立，因而显得波澜跌宕，绮丽多姿，耐人寻味而情趣盎然。

当然，这三部长篇小说也存在着明显的缺陷，如《三国演义》中对封建正统思想、忠义精神的肯定。《水浒传》中的只反贪官、不反皇帝。《西游记》中孙悟空从造反始、以皈依佛法终等，都是那个时代给作家们带来的思想上的局限。而对整个封建社会彻

底否定的挽歌，要到清代曹雪芹的《红楼梦》中才能响起。

二、明代长篇小说创作热及《金瓶梅词话》的成就与缺陷

自《三国演义》、《水浒传》在元末明初，《西游记》在明代中叶产生后，对整个明代长篇小说的创作起了巨大的推动作用，当然这也和市民文艺的繁荣与当时印刷技术的发展有较大的关系，由此而形成长篇小说创作“热”。主要有类似《三国演义》的历史演义小说，如《列国志传》、《西汉通俗演义》、《南北两宋志传》、《英烈传》等，形成了历史演义的系列化小说。类似《西游记》的神怪小说如《封神演义》、《东游记》、《南游记》、《北游记》，另外还有公案小说及世情小说一类的创作。但这类小说大都粗制滥造，思想性、艺术性都是不高的。

而万历年间出的长篇小说《金瓶梅词话》是世情小说中颇有艺术成就和社会影响的一部，作品署名为兰陵笑笑生，但究竟是谁，至今是个历史之谜。这部小说首先开文人独立创作长篇小说的风气之先，题材取自当时，因而有着较浓郁的现实生活气息，为人们提供了一幅观照明代社会市井风俗、社会生态的形象画卷，从而对封建社会各种丑恶的现象作了犀利的揭露。而西门庆、潘金莲等人的形象塑造、性格描写，是有相当深刻的社会意义与典型艺术意义。整部小说以塑造人物为主，以人物的活动推动情节的发展，从而将人物性格表现得复杂、细腻而有血有肉。尤其在不少生活细节的描写上也相当独特而传神。整部小说的语言也颇为生动鲜活，吸收了当时生活中的大量语汇，从而使人物的对话性格鲜明，如闻其声，如见其人。然而这本小说的缺点也是明显的，作者虽然对封建社会的荒淫无耻及糜烂纵欲的生活作了反映，但仅是展览式的，有时甚至是把玩欣赏性的。同时，作者对性的恣肆描写，也是集中了封建色情文学的糟粕，从而对社会产生了

不良的影响。这也就为《金瓶梅词话》这部小说带来了艺术命运上的悲剧性，它的成就是突出的，甚至标志着一个文学转变期的开始。然而它的缺陷又是严重的。唯其如此，《金瓶梅词话》在文学史上的地位不容抹去，而在社会上却难以流行。

三、明代诗文创作

明代的诗文创作已成为一种惯性的延续，趋时复古，脱离生活的创作倾向严重地窒息了文学艺术勃发的生机和动人的风采，从大的历史背景来看，这和朱元璋建立明朝后所奉行的专制独裁统治及思想政肃有关，不少文人遭受迫害乃至杀戮，文坛气氛萧瑟。于是，大部分诗文作家只能跟在古人后面亦步亦趋，仿效抄袭，那种粉饰太平、平庸无聊的“台阁体”开始兴起，就是“前后七子”的创作也都陷入了“文必秦汉，诗必盛唐”的僵化保守机制，诗文作家那种丰富的想象力与积极的创造性受到了严重的禁锢和严酷的打压。其后的“公安派”虽然倡导“性灵说”，反对复古，使明代诗文艺苑的创作势态有所改观、创作空气有所活跃，但他们由于脱离社会生活而偏重于抒发自我心灵，依然难以真正改变整个诗文创作被动、消极的局面。其关键是缺乏先进的美学思想的指导，表现为现实主义创作观念的淡薄。这与这些诗文作家们的社会环境也有相应的关系，与社会地位大都低下的小说戏剧家相比，明代的诗文作家大都是颇有社会地位的官吏，他们这种优越的生存环境，使他们在审美认识、现实功利与创作观念上难以超越。

明代初期的诗文创作，由于特定的社会原因（改朝换代的战争刚结束，明朝还处于初创期），所以这时的创作还能体现出一些反映现实生活的气息，在创作方法上也不崇尚复古。如宋濂的散文善于写人状物，简洁生动、笔调洗练，他的寓言体散文也颇具情趣性、哲理性，在有些篇章内对统治者的残暴有所揭露。刘

基的诗风趋向于豪放雄健，散文则笔法多变、题材广泛、形象生动，颇有内蕴的意境与寓意，如《卖柑者言》，采用了比较生活化的对白问答形式，揭露了统治者的昏庸无能，辛辣地嘲讽他们为“又何往而不金玉其外，败絮其中也哉！”但在他的诗作中，有时也出现摹仿古人的笔法，格调比较沉闷。在明代诗文作家中，高启是比较优秀的一个，他生性洒脱，放浪形骸，因而在诗歌创作中也反映了他的这种秉性，笔墨恣肆激越，气势雄浑跌宕，尤擅长于歌行体。但也终因诗招祸，被处于腰斩。总的来说，明初宋濂、刘基、高启的创作并未形成强烈的艺术风格与独特的表现手法，并在不同程度上存在着摹拟古人之习气。正是在这种历史背景和文学环境中，以后的杨士奇、杨荣、杨溥专事颂圣歌盛、矫揉造作的“台阁体”诗文创作才能形成气候，并从永乐年间起一直蔓延至天顺年间，达半个多世纪之久。“三杨”都是当时的宰相，因此他们的诗文创作成为一种御用文学，也是政治上的需要所至。

为了打破“台阁体”对文坛的统治，从明代弘治年间起，“前后七子”兴起了复古运动，这也标志着明代文学进入了复兴期，“七子”们以“文必秦汉，诗必盛唐”为创作宗旨，形成一个颇具实力的文学群体，他们以追踪秦汉，效法盛唐的诗文创作而驱除“台阁体”的遗风。“前七子”是李梦阳、何景明、徐祯卿、边贡、康海、王九思、王廷相，“后七子”是李攀龙、王世贞、谢榛、宗臣、梁有誉、徐中行、吴国伦。

然而，“前后七子”的文学复古运动在本质上并不能说是一次文学革命运动，他们的文学复古运动也不能与韩、柳的复古运动相比。“前后七子”的文学复古运动提不出新的创作思想与审美观念，也没有进行创作方法与艺术风格上的拓展，而是一味仿效，机械摹拟，以至于把书法学习过程中的临帖与诗文创作相提并论，“夫文与字一也。今人摹临古帖，即太似不嫌，反曰能书。何独至于文，而欲自立一门户耶？”（李梦阳《再与何氏书》）

甚至为了强求形式上的相同而可以不顾内容上的需求，“宁失诸理”，从而严重地影响了他们的创作成就，把能动积极而充满活力的文学创作变成为一种被动消极、保守凝固的“文字复制”。他们虽然突破了“台阁体”的封闭体制，然而又陷入了另一种封闭结构，使文学创作又面临着危机。

当浓重的复古主义弥漫笼罩文坛时，一些颇有文学觉悟的诗文作家对此深表不满，以王慎中、唐顺之、归有光为首的“唐宋派”，从复古的禁锢中突破出来，崇尚行文朴实晓畅。其中以归有光的文学成就为高，他的散文笔调清逸、情感真切，善于抓住细节特征，如《项脊轩记》、《沧浪亭记》、《思子亭记》等，都是意味隽永的散文佳作。然而，从整体上讲“唐宋派”在创作思想上深受道学的影响，趋于空泛，远离现实。因此，“唐宋派”作家虽有文学觉悟而缺乏美学觉悟，在审美层次上与创作成就上受到了很大的局限。

明代文坛始终充满着复古与反复古的斗争，然而复古主义的创作倾向始终难以真正清除，其关键是在创作思想与表现手法上不能全面击溃复古主义。而“公安派”的崛起才担当起了这个文学重任，使明代的文坛终于呈现出了一些生气与活力，使复古主义失去了立足之地。

“公安派”以“袁氏三兄弟”袁宗道、袁宏道、袁中道为代表作家，他们系湖北公安人，因而世称“公安派”。“三袁”的创作思想受到明代杰出的思想家、文学家李贽的很大影响，李贽在《焚书·童心说》中尖锐地指出：“诗何必古选，文何必先秦”，并倡导文学创作中的“童心说”。因此，“公安派”作家针对当时厚古薄今、唯古独尊的复古主义思潮，针锋相对地提出：“古不可优，后不可劣。”（袁宏道《与江进之》）主张发展的、进化的文学创作观，反对倒退复古，剽窃古人，从而打起了“独抒性灵，不拘格套”的文学创作旗号，以“性灵说”强调文学创作

中作者个性的抒发与心灵的宣泄。因此，他们的诗文形式通俗平易，笔墨灵动飘逸，格调清新自然，较有个人真情实感的流露。“性灵说”对于复古主义的自我封闭、抹杀个性来说无疑是种观念的解放，从而使诗文创作的形式到内容都出现了更新趋势。“三袁”中尤以袁宏道的才华为高，李贽也对他颇为赞赏。

然而，“公安派”的诗文创作由于偏重于性灵而脱离生活现实，缺乏深刻的社会内涵。因此，他们的创作大都题材比较狭窄，沉湎于个人身边的琐事，较多地抒发自己的闲情逸致，带有较大的“消闲”文学创作特征，如袁宏道在《显灵宫集诸公以城市山林为韵》中就写道：“新诗日日千余言，诗中无一忧民字”。特别是后来，由于创作题材的贫乏，生活源泉的枯竭而走上把玩文学的歧路。与“公安派”同时的还有“竟陵派”，钟惺、谭元春为其代表作家，他们的创作倾向与“公安派”的提倡抒写“性灵”趋于一致，只是在范围上表现得更为狭小，仅把那些表现“幽深孤峭”的作用算入“性灵”范畴，钟惺在《简远堂近诗序》中谓：“诗，清物也。，其体好逸，劳则否；其地喜静，秽则否；其境取幽，杂则否；其味宜澹，浓则否；其游止贵旷，拘则否。……夫日取不欲闻之语，不欲见之事，不欲与之人，而以孤衷峭性勉强应酬，使吾耳目形骸为之用，而欲其性情渊夷，神明恬寂，作比兴风雅之言，其趣不已远乎！”因而他们的诗文创作大都枯涩生硬，令人费解难懂，缺乏具体的社会内容和一点儿思想内涵。

明末的“复社”是个带有政治色彩的文学团体，他们的文学创作取法自“前后七子”，反对“公安派”的“性灵”说。但由于明末社会动乱不已、政治极度腐败的原因，使他们中的一些诗文作家也开始比较注重反映社会现实，愤世感时、忧国忧民之作时有所见，在形式上也并未完全刻意摹仿古人。如陈子龙的七律诗笔力雄健、气势豪放，《辽事杂诗》八首，《秋日杂感》十首等组诗，都典型的反映了他的这种诗歌艺术特征，其中不乏有“乌

鸢暗集三军幕，风雨惊传两将旗。长白峰高尘漠漠，浑河水落草离离。”这样较为精妙的诗句。张溥的散文创作亦比较质朴遒劲，构思严谨，语言精练，其代表作为《五人墓碑记》，讴歌了颜佩韦等五人“激昂大义，蹈死不顾”的斗争精神，慷慨激昂、情理并茂，具有较强的艺术感染力。明代文学创作至此已接近尾声，然而由于整个时代风尚所致，毕竟在诗文领域未出现一流的大师，因而其艺术成就远远落后于小说、戏剧。

四、明代的短篇白话小说创作

明代的短篇小说创作，是在宋、元时代民间流行的口头讲述故事的基础上形成的，因而又称“拟话本”。明末作家冯梦龙选编的《古今小说》，包括《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》三部小说集，因而又称“三言”。《古今小说》的题材比较广泛，带有市民文艺的显著特征。如《卖油郎独占花魁》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《金玉奴棒打薄情郎》等都是以爱情为题材的作品，或歌颂忠诚的平民爱情，或抨击纨绔子弟的变异薄情，具有一定的反封建色彩。在艺术表现上也笔调细腻、描写生动、情节曲折、具有强烈的艺术感染力，因而流传至今。

继冯梦龙之后，凌濛初也编写了《拍案惊奇》，共收有小说70多篇，其创作倾向也是有鲜明的市民文艺性，既有反映爱情的题材，如《赵司户千里遗音》、《满少卿饥附饱扬》，也有揭露统治者凶残本质的《青楼市探人踪》等。值得一提的是《拍案惊奇》中有些以商人为题材的作品，表现了一种新的创作势态，即对新兴的城市商业经济的关注，如《乌将军一饭必酬》对经商的肯定，《转运汉巧遇洞庭红》中对商人冒险精神的反映，都对传统的“重仕轻商”观念作了挑战，敏感地接触到了经济结构上的变化。然而从整体上看，《拍案惊奇》的创作质量显得较为粗糙，有些描写也极为低级无聊，不及《古今小说》严谨。明代的短篇白话小

说集还有周清源的《西湖二集》、于麟的《清夜钟》及无名氏的《石点头》、《醉醒石》等，由此而把明代的短篇白话小说创作推向了高潮。

五、清代小说创作的时代特征

清代的小说创作在我国小说史上是一个奇峰突起的时代，出现了《聊斋志异》、《儒林外史》、《红楼梦》这样不朽的文学名作，从而标志着一个时代文学重大转变期的到来及里程碑式作品的问世。与明代小说创作相比，清代小说创作具有自己鲜明的时代特征。第一，这些文学名作都是文人独立创作完成的，而非像明代的《三国演义》、《水浒传》、《西游记》那样是在民间传说的基础上完成，这不仅说明清代小说作家在艺术构思、文字表现等方面已达到了全面的发展，并标志着小说创作已逐步摆脱对民间传说的依附，获得了独立发展的艺术机能，真正进入了艺术创作的自由王国。第二，清代小说创作中，现实主义的精神得到了强化与深入，如《聊斋志异》对黑暗时政的尖锐揭露，《儒林外史》对科举制度的辛辣嘲讽，而《红楼梦》对整个封建制度的无情批判，无论在深度与广度上都超越了前代，达到了相当的历史高度。第三，这三部文学名作，在创作手法上已趋于丰富、多变，在艺术构思上已趋于完美、精湛，特别是《红楼梦》达到了我国古典小说创作的艺术高峰。这作为一种艺术文化现象，从宏观上讲是我国小说艺术长期发展的历史结晶，从微观上讲是清代小说家的智能结构、艺术能量已呈现了完善的势态，发挥到了最佳创作状况。

六、《聊斋志异》

《聊斋志异》是清初卓越的文学家蒲松龄所作的一部短篇小说集，虽然作者采用了谈狐说鬼的创作方法，但却有着极为深刻的社会意义和犀利的批判锋芒，是对当时社会现实的无情鞭挞与

愤怒控诉。作者凭借着他深入的社会观察和广泛的人生阅历，对封建社会种种积弊作了全方位的透视剖析，上至皇帝、官吏的昏庸奢侈、横征暴敛，下至地主豪绅的贪婪凶残、任意掠夺，乃至科举制度的腐朽性与异化性等，都作了淋漓尽致、入木三分的揭露。如《梦狼》中仅是小小的知县竟凶狠如猛虎，鱼肉乡民，使衙中“白骨如山”。而该知县有一句护官符，即“上台喜，便是好官；爱百姓，何术能令上台喜也”，从而勾画出了整个封建统治官僚集团上下沆瀣一气的黑暗现实，同时揭示了这种罪恶的社会根源。而《促织》所展现的一幕景象，更是触目惊心，由于皇帝喜好斗蟋蟀，因而地方官吏逼迫百姓进贡，搞得民无宁日。特别是成名九岁的小儿子因不慎弄死了一只蟋蟀而吓得去自杀，后变成一只凶猛的小蟋蟀进宫供皇帝取乐。人异化成了蟋蟀。就在这人物变形中折射出了封建统治者对百姓的压迫摧残已到了灭绝人性的地步。科举制度是整个封建机构中重要的组成部分，也是一架扼杀人才、培养奴才、异化人性、扭曲灵魂的机器。因此蒲松龄对科举制度的批判是颇为犀利的。如《续黄粱》中那个中举的文人，竟做起了黄粱美梦，梦中他做了宰相，于是便贪得无厌，搜括财物。“声色狗马，昼夜荒淫；国计民生，罔存念虑”。而《王子安》中的王子安也是类似的人物，他在未考取之前就做起了美梦，自己进士及第而又殿试翰林，于是他好不威风，大呼长班伺候。由此可见科举制度对当时一些文人灵魂的扭曲，他们一旦通过科举入仕做官，就开始凭借手中的权力来作威作福、压榨人民。难怪《梦狼》中的知县要说：“天下之官虎而吏狼者，比比也”。而科举场中的营私舞弊、滥竽充数等现象更是屡见不鲜，如《于去恶》、《贾奉雉》等篇对此都有反映。

《聊斋志异》中有不少作品以爱情为题材，讴歌了男女青年间诚挚的爱情，抨击了封建礼教对爱情的摧残，由于作者在描写时充满了鲜明的爱憎，因而这类爱情故事或哀婉凄楚，或深情

缠绵，生动反映了情爱欲望的人性化。如《聂小倩》中的聂小倩十八岁便夭折了，其后受妖物威胁而变成娇艳女子迷人害命，然而当她遇到宁采臣时，为其浩然正气所感动而爱上了他。后随宁回家，宁母因惧小倩是鬼而不同意与宁配偶，但小倩却依然侍奉宁母，终于以她忠诚之心感动了宁母，从而使有情人终成眷属。如果说《聂小倩》赞美了女子对爱情的忠贞，那么《瑞云》中则讴歌了男子对爱情真谛的追求。当时青年男女的爱情置于封建势力的阴影之下，因而备受压抑、禁锢，但青年男女也对此进行了大胆的冲决，如《封三娘》中的十一娘真心相爱贫困的孟生，父母强行将她许于豪绅之家，十一娘以死相争，表现了封建社会中弱女子的反抗精神。

《聊斋志异》系短篇小说的结集。因此，蒲松龄充分发挥了短篇小说的艺术特征，篇章短小而行文凝练，结构严谨而情节曲折，以浪漫主义的创作方法来表现现实主义精神。特别善于通过典型的场面和细节来刻画人物，凸显出人物的性格特征，文学语言相当简洁而精湛。蒲松龄除了创作小说外，亦写诗词、散文、俚曲及戏剧，是一位多才多艺的文学家。

蒲松龄（1640—1715），字留仙，别号柳泉居士，山东淄川（今淄博市）人。他出生在一个破落的地主家庭，天才早熟，十多岁时就考取了秀才，文名远播。但他一直未考取举人，始终生活在贫困落魄之中，常年奔走流落在外，当了不少年的塾师，有时在官僚家当幕客，从而使他饱经忧患，历睹时弊，以创作《聊斋志异》来寄托“孤愤”。七十一岁时，他已入垂暮之年才得了个岁贡生，五年之后，他便带着对黑暗现实的一腔愤恨与世长辞了。《聊斋志异》为其三十二岁左右开始动笔撰写，历时三十多个春秋。为此他在该书卷首中云：“集腋成裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书。寄托如此，亦足悲矣。”

七、《儒林外史》

《儒林外史》的作者吴敬梓（1701—1754），是位“有瑰意与琦行，无捷径以窘步”的人物。他字敏轩，号文木老人，安徽全椒人。早年出身于一个显贵的官僚地主家庭，曾祖父是探花，父亲是拔贡，然而他没有按传统的封建模式去获取功名，光宗耀祖。尽管他早就中了秀才，但却一直没有中举人。吴敬梓生性豪爽倔强，藐视功名富贵，况且又“性耽挥霍”，时常慷慨解囊以助他人，因而家道在他手中很快就败落了。1733 年，已过而立之年的吴敬梓举家迁到南京，由一个富家公子变为贫困寒士，时靠卖文为生。封建上流社会终于驱逐了他，而他却很乐观通达，广泛结交下层的知识分子，常与平民百姓为伍。1736 年，他三十六岁时，清朝统治者为了笼络知识分子，举行“博学宏词”考试，安徽巡抚赵国麟举荐了他，他却毅然谢绝了，表明他将终身不仕。也就在这个时期，他开始致力于长篇讽刺小说《儒林外史》的创作，终于在我国古典小说的艺苑中增添了一部不朽的杰作。除此外，他还著有《文木山房诗文集》十二卷。

《儒林外史》的创作倾向是批判现实主义的，作者把批判的锋芒集中对准了封建制度及相对应的旧式礼教，描写了封建社会中知识分子各种现实的生态和心态，揭示了这种黑暗的制度对人性的压抑扭曲及道德的泯灭沦丧，从而凸显了学子士人的众生相。如科举制度对知识分子人性的异化是极为严重的，作者对此作了形象的展现与深刻的批判。范进中举前后的变化就很典型地说明了这一点。范进未中举前，全家饥寒交迫，住的是茅草棚，穿的是破烂衣，从二十岁一直考到五十四岁方才中举，由于惊喜交加而发了疯，被他丈人胡屠户“一个嘴巴打将去”方才恢复常态。从此，范进俨然成为新贵，“有送田产的、有送店房的，还有那些破落户，两口子来投身为仆以图荫庇的。才两三个月，范进家奴仆、丫环都有了，钱、米更不消说了”。这个昔日为了乡试去

向丈人胡屠夫借路费而遭狗血喷头、一顿臭骂的穷酸寒士，如今却样样俱全，成为搜括民脂民膏的官僚，科举制度就这样一边在愚弄、折磨着知识分子，而一边又在异化、腐蚀着知识分子。范进能木然地坚持考了二十多年，成为一个为了应试而活着的木偶，特别是范进中举后的痰涌心窍、变痴发疯，多么深刻地揭示了科举制度对人精神上的摧残与心灵上的扭曲。同时也是符合范进这个人物的性格逻辑的，他含辛茹苦、望眼欲穿地苦苦考了二十多年，而今一旦中举，脆弱的神经怎能经得起如此的冲击。正因范进付出的代价是沉重而巨大的，消磨了青春，害苦了妻子老母，所以他当了官后，也就必然会导致拼命的占有与贪婪的索取。

吴敬梓对整个封建制度的揭露与批判，常常是通过一些典型人物的言行举止、经历身世来反映的，如王太守一到南昌，便将过去府衙门里的吟诗声、下棋声、唱曲声变为戥子声、算盘声、板子声，弄得“合城的人，无一个不知道太爷的厉害，睡梦里也是怕的。”又如汤知县将五十斤牛肉压在枷上害死了回教老师父，横蛮的彭泽知县动辄就是二十毛板，而臧蓼斋为了向杜少卿借钱行贿买官，流露出了一副厚颜无耻的嘴脸，匡超人中了秀才后则成了一个官场无赖。由此可见，整个封建时代的官僚阶层，就是充塞着这样一些贪官酷吏、卑鄙无耻之徒。另外，吴敬梓还描写了封建社会中其它各种丑恶的社会现象和黑暗现实，如严贡生为了赖船钱，哄吓欺骗船家吃了他花几百两银子合成的料“药”——云片糕，他甚至连自己的弟媳也要欺侮。而和县官相勾结的方六老爷横行乡里，无为州官的见财眼开等，都从整体上凸显出了封建制度的腐朽性与罪恶性。

吴敬梓的创作观念是彻底否定封建制度及传统礼教的，因此，他也塑造了觉悟人性、淡泊功名的正面知识分子形象。作者在第一回“说楔子敷陈大义，借名流隐括全文”中就讴歌了“嵚崎磊落”、不慕功名、不事权贵的高洁之士王冕，不仅为全书树起了一个正

面典型，而且寄寓着作者自己的社会理想与人生观念。王冕是个放牛娃，凭着他的聪慧与勤奋，终于以书画诗文名世，“但他性情不同，既不求官爵，又不交纳朋友，终日闭户读书”。官府慕其声名而数次邀请他出仕，他都逃避了，最后隐居在会稽山中而死。尽管作者笔下的王冕与历史上真实的王冕是有出入的，但作为一个文学形象表现他对现实的叛逆和对独立人格的追求。另外，如不拘礼法、性格豪放的杜少卿，敢于向封建习惯势力挑战，藐视功名科举，追求个性解放。当臧蓼斋醉意朦胧地讲着廪生的威严“坐堂、洒签、打人”时，杜少卿笑道：“你这匪类！下流无耻极矣！”可见他对封建官僚的严厉指责与抨击，视其为“匪类”。在整部《儒林外史》中，杜少卿是最具叛逆精神及坚守人性的现实社会的挑战者。

《儒林外史》在创作艺术上一个显著的特征就是讽刺性，作者的笔调是冷峻朴实而幽默调侃的，他对各种人物，各种场景的描写避免运用过激的、过于带有作者主观色彩的语言，而是让那些需要讽刺的人物在性格的发展中、情节的演变中、细节的展示中自然而然地成为一种讽刺对象，显得合情合理而恰到好处，如范进中举后兴奋过度发了疯，胡屠户凶神恶煞似地一个嘴巴打将去，“众人和邻居见这模样，忍不住的笑”。构成了多么辛辣的讽刺，号称“天子门生”的举人，竟挨了一个屠夫的打后才苏醒，封建官僚那种精神上的威严与外表上的神圣，在此一扫而空。而严监生临终前，“总不得断气，还把手从被单里拿出来，伸着两个指头”，不肯咽气，直到赵氏将两根灯草灭了一根，他才“点一点头，把手垂下，登时就没了气。”多么精彩的细节，多么尖锐的讽刺，通过两根灯草这样一件微不足道的小事，把严监生那种吝啬的性格凸显了出来，从而使严监生成为我国文学史上第一个刻画得最成功的吝啬鬼形象，可以和巴尔扎克笔下的葛朗台、莫里哀笔下的阿巴公相媲美。吴敬梓对人物性格的刻画也是极有

功力、相当生动的。如严贡生看到船家在吃他吃剩下的云片糕，只作没看见。他不是慷慨大方，而是这时就萌发了以此为借口赖船钱的念头，表现了他机敏而奸诈的性格。《儒林外史》的文学语言也很接近口语化，即白话的运用与叙述性刻画已趋于成熟，基本上消除了“话说”的模式。文本语言晓畅自然而富有清新气息，特别是人物的对话颇具场景性和性格化描述性，显示了作者精湛的小说语言造诣。

八、《红楼梦》

《红楼梦》是我国古典小说史上辉煌的巨著，有封建末世的“百科全书”之称。其作者曹雪芹（约1716—1763），名霑，字梦阮，号雪芹、芹圃等，他出身于一个钟鸣鼎食、富贵荣华的封建贵族官僚世家，先世原系汉人，但在很久之前就入了满洲旗籍，从曾祖曹玺起，至祖父曹寅及至他的父亲曹頫都世袭江宁织造这个皇家美差，因此是“赫赫扬扬，已将百载”。然而，命运多舛，曹雪芹从少年时代起，他的家道就开始衰落了，雍正以屡忤“圣意”为由将他的父亲削职并抄家。曹雪芹青年时代，他的家庭又面临灾变，可能是再度被革职抄家，这可谓是致命的一击，曹雪芹从豪门贵族的公子成为破落户的飘零子弟。从此结束了“锦衣纨绔之时，饫甘餍肥之日”的生活，过着“满径蓬蒿老不华，举家食粥酒常赊”的日子。

曹雪芹被上层贵族社会流放了，这使他从自己家庭的兴衰过程中，感悟到了某些历史现象与社会现实的内在成因和外在表现，使他从旧的营垒中走出来，对整个社会机制与人情世态有了比较清醒的认识，从而激励他拿起笔来对这个封建末世进行了深入的剖析与犀利的批判。尽管他的晚年生活已贫病交加，“茅椽蓬牖，瓦灶绳床”，但他以“披阅十载，增删五次”的严肃态度与顽强毅力从事着《红楼梦》的写作，写至八十余回时终于抱憾离开了

人间。现在流行的《红楼梦》后四十回系高鹗所作，虽然在思想水平与艺术成就上远逊色于曹雪芹，但在完成悲剧的主题与完整故事情节结构上，还是有所贡献的。

《红楼梦》又名《石头记》。尽管曹雪芹在《红楼梦》的第一回中，就借空空道人检阅本书之际，宣称道“大旨不过谈情，亦只是实录其事”。而综观全书，也确以贾宝玉、林黛玉两者之间的爱情悲剧为主体情节，以荣国府为这个爱情悲剧的聚演之地。然而，曹雪芹真正的创作旨意却在于通过宝、黛的爱情悲剧、荣国府的兴盛衰败，揭示出封建社会种种黑暗腐朽的现象，从而反映了森严的家族结构及无情的专制礼教对人性的扭曲及对生命的虐杀，由此验证整个封建社会必然崩溃灭亡“落了片白茫茫大地真干净”的结局。而这种创作思想作者也在第一回中作了暗示，“即此便是《石头记》的缘起。诗云：‘满纸荒唐言，一把辛酸泪！都云作者痴，谁解其中味？’”无论是“荒唐言”、“辛酸泪”，还是“作者痴”，其关键就是“其中味”，而这个“味”，就是作者对封建制度系统的无情暴露与彻底否定。

宝、黛爱情是《红楼梦》的中心环节，贾宝玉与林黛玉青梅竹马、情谊深厚，他们有着共同的叛逆性格，贾宝玉鄙视功名科举，而林黛玉“从不劝他（宝玉）去立身扬名”，这就使他们的爱情具有鲜明的反封建的特征。因此，宝、黛爱情不符合封建礼教规范。他们的叛逆性格更是对封建礼教的大胆冲击。于是，贾母、王夫人终于和凤姐密谋，以“调包计”彻底摧毁了宝、黛爱情，使林黛玉魂归离恨天，而贾宝玉也“出家”归佛门。宝、黛的爱情不仅仅是他们性格的悲剧，更是一种时代的悲剧，而这个悲剧的直接制造者，就是荣国府中贾母、王夫人、凤姐之流的封建制度卫道士。由此可见，这个以封建家族结构及封建专制礼教支撑起的荣国府是何等的无情、残酷。

荣国府尽管表面上是个所谓的“昌明隆盛之邦”、“诗礼簪

缨之族”，传的是“诗书翰墨之香”，然而它在本质上，却是整个封建社会黑暗的家族结构和礼教统治的缩影，充满着罪恶的无耻丑行与残暴的生命扼杀。“明是一盆火，暗是一把刀”的凤姐先后害死了贾瑞、张家的大儿子及某守备的儿子等人，而她谋害尤二姐的手段更是高明，“用借剑杀人”之法致使尤二姐吞金自杀，以致尤二姐被她害死还不知凶手就是她。平时一副“菩萨”面孔的王夫人，在摧残丫头奴才上也是极为残酷的，金钏儿就被她骂作是“下作的小娼妇”，而一巴掌置金钏儿于死地。晴雯含冤而死，也是她恶毒咒骂晴雯是“狐狸精”所致。在大观园外，荣国府的淫威依然横行于世。纨绔子弟薛蟠打死了人，“便如没有事一般”，因为他是荣国府贾家的亲戚，金陵贾、史、王、薛四大家族的成员，“四家皆连络有亲，一损俱损，一荣俱荣”，谁敢秉公执法。对于农民则极尽压榨剥削之能事，当贾珍看了乌进孝的账单，极为恼怒地说：“这够做什么的？”尔后，赤裸裸地宣称：“这一、二年里赔了许多，不和你们要，找谁去？”作者正是以他的如椽之笔，揭露了荣国府统治者对外的狰狞面目与贪婪本性，而这一切正是整个封建统治劣根性的表现。所以，荣国府整个家族体制的衰亡就像整个封建社会的衰亡那样，是历史的必然逻辑。

同时，曹雪芹还通过一些特定的场景，反映了封建统治者的骄奢淫逸、挥霍无度。元妃省亲，荣国府为之大兴土木，建起了“天上人间诸景备”的大观园。到了元妃归来之日，“此时园内帐舞蟠龙，帘飞绣凤，金银焕彩，珠宝生辉”，连元妃看了也叹道：“太奢华过费了”！以至元妃起驾回銮时还告诫：“倘明岁天恩仍许归省，不可如此奢华糜费了”。刘姥姥游大观园，更是对整个大观园内奢侈糜费的生活作了全景式的展览。而这个封建家族大家庭的经济来源，主要是地租，当入不敷出时就依靠变卖典当等来维持。而整个荣国府内统治者道德的衰败和人格的崩溃，也到了无以复加的程度，贾琏的荒淫，贾珍的乱伦，以至焦大要骂“爬

灰的爬灰，养小叔子的养小叔子”。但男性贵族玩弄女性的劣行，却直接得到了贾母的袒护，“什么要紧的事！小孩子们年轻，馋嘴猫儿似的，那里保得住不这么着？从小儿世人都打这么过的。”从经济上的奢侈到生活上的糜烂，曹雪芹对封建制度腐朽性、寄生性的揭露，达到历史的深度和现实的广度，无情地预告了这个制度已“运终数尽”。

作为一代文学大师，曹雪芹在人物形象塑造上，显示了精湛的功力，为我国小说艺术的长廊，增添了系列式的典型人物群体。《红楼梦》全书共有400多个人物，其中主要人物都面貌各异、性格鲜明，如王熙凤的泼辣恶毒，薛宝钗的装愚守拙，贾政的专制残暴，探春的精明能干，袭人的卑屈奴性，晴雯的桀骜不驯等表现得十分生动而真实传神。而贾宝玉与林黛玉更是作者重笔浓彩刻画的人物。贾宝玉是个“行为偏僻性格乖张”的叛逆者，他的叛逆性格表现在他对自己生活环境的尖锐冲突和不可调和，也更突出地展示出他对自己出身的那个家族的深切憎恨和严重对立：“可恨我为什么生在这侯门公府之家？”正是基于这样的性格逻辑，导致了他的“任情恣性”及对科举功名、仕途经济的大胆否定，把那些迷恋沉醉于立身扬名而“读书上进的人”，愤怒地指责为“沽名钓誉之徒”、“国贼禄鬼之流”。正因贾宝玉原是这个封建阵营中的人物，所以他对科举仕途的认识与揭露才能达到这样一个深度。从而使他在现实生活中“懒与士大夫诸男人接谈”，而是喜欢与大观园中的众姑娘们为伴，尽管他作为一名贵族公子，身上难免染上脂粉气，但他对姑娘们那种特殊的感情是受着相应的思想观念与情感意识支配的，他曾毫不隐讳地讲：“女儿是水做的骨肉，男子是泥做的骨肉。我见了女儿便清爽，见了男子便觉浊臭逼人。”他的这种行动的本身就是对“男尊女卑”论的挑战。而在贾宝玉与林黛玉、薛宝钗之间的爱情纠葛中，作者也很准确地把握了这个人物的性格基调。原先贾宝玉爱情的天

平摇摆于黛、钗之间的，他既爱着“林妹妹”，也恋着“冷美人”，但随着宝玉、宝钗在思想上的冲突、性格上的撞击，终于使宝、黛爱情变得专一赤诚而生死不渝了，“都道是金玉良缘，俺只念木石前盟”。致使贾宝玉走上了一条不是出路的出路——“出家”，从而最后完成了贾宝玉的性格悲剧，也折射出一个时代的悲剧。

多愁善感的林黛玉虽然是个贵族小姐，但她的思想言行并不符合封建家族体制的规范和传统礼教的约束，她和生存环境的冲突与矛盾，也是相当尖锐的。作者虽然并没有让她去直接抨击科举功名，但在她从不劝宝玉去立身扬名的行动中，却凸显出了她对此的冷漠与鄙视。因而她敢和宝玉共读《西厢记》，还用《西厢记》中的“银样蜡枪头”这个词来戏骂贾宝玉。她所具有的这些叛逆性也奠定了她命运的悲剧性。对此，这位聪慧敏感、孤高自许的林妹妹不是没有预感，她的葬花词中就吐露了这种预感，“一年三百六十日，风刀霜剑严相逼；明媚鲜妍能几时，一朝飘泊难寻觅。”因此，她的葬花惜春，实际上是感花伤己。尽管现实如此，她还是以自己病弱之躯与之抗衡，表现自己倔强的精神，“未若锦囊收艳骨，一抔净土掩风流；质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟。”对于这样一个“脾性儿”的女性，整个封建家族岂能容忍，贾母、王夫人、凤姐终于以扼杀她与宝玉的爱情而置她于死地，从“葬花”到“焚稿”，这是一个多么充满悲剧性的过程。

《红楼梦》除了在人物塑造上所取得的巨大成就外，其艺术构思的精湛缜密，文学语言的简洁畅达，故事情节的生动优美，场面描写的逼真传神，细节运用的精彩巧妙，表现方法的拓展创新等，都为以后的文学创作提供了多元多极的启示，代表了我国古典长篇小说创作的最高成就。由此而形成了一门研究《红楼梦》的学问——红学。《红楼梦》由一种艺术现象成为一种文化现象了。而曹雪芹在创作思想上的局限，如虚无的“色空”观、唯心的宿命论及“梦醒了无路可走”的悲观主义情绪等，都有着历史的、

社会的、个人的多重原因。

九、清代的诗文创作

清代前期的诗文创作，虽然比明代略有好转，但从整体创作倾向来看，清代的创作势态依然沿袭着明代的路子，缺乏美学观念上的更新与艺术方法上的拓展，其主要倾向有两种：一种是尊古派，一种是性灵派。“尊古派”以效法古人、遵循传统为主。而“性灵派”主张抒发个性，重在表现自我心灵，虽然这一派在创作观念及表现手法上比尊古派要先进些，但由于他们主要是局限在抒写个人的心灵情感，比较狭隘与单薄，缺乏一种深广的社会内涵，从而有时难免从一种封闭走向别一种封闭。因此，如果说尊古派是种创作形态的封闭，那么性灵派则是种创作心态的封闭。尽管赵翼在他的《论诗》中写道：“李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年。”看来他的自我感觉是颇为良好的，然而当时文坛上真正的才人却是一批小说、戏剧作家，他们在“各领风骚”。而清代诗文作家似乎无力来领这个艺术“风骚”了。

清代前期的“尊古派”分为宗唐与宗宋。由于当时正处于改朝换代的特殊的历史时期，因而民族矛盾十分尖锐，而百姓也饱尝战争动乱之苦。对此，清初的诗文创作有一定程度的反映。如当时的文坛领袖人物钱谦益，“宗唐派”诗人吴伟业、屈大均，“宗宋派”诗人查慎行、厉鹗等的创作中，都有这方面的内容。但钱谦益、吴伟业先后迫于压力而降清，可是并没有得到清统治者的重用。钱谦益个人的学问还是相当深厚。因此，他的一些感怀诗写得还是颇有文采与情韵。吴伟业擅长写哀婉悲艳之诗，《琴河感旧四首》及《圆圆曲》为其代表作。但在思想境界上终究受到局限。屈大均却是一位颇有民族气节与爱国精神的诗人，他曾亲身参加过抗清斗争，诗风慷慨悲壮，如咏荆轲的诗句：“一自悲

风生易水，千秋白日贯长虹。”（《读荆轲传》）“渐觉天鸡晓，披衣念远征”（《摄山秋夕作》）等。而王士祯的诗歌创作则主张“神韵”，在宗唐与宗宋之间徘徊，囿于表现形式而忽视诗歌内容，但有时也写了一些秀逸清丽的诗作，带有些王维与孟浩然的遗绪。

在清初的诗文创作领域，顾炎武、黄宗羲、王夫之等人是爱国的作家群体，他们大都是学者、历史学家、思想家，因而文学观比较先进，强调诗文以表现性情为主，反对因袭摹仿，具有现实主义的创作倾向。他们都处于社会动乱、民族危亡之际，因此他们的诗文创作表现了强烈的爱国主义精神，如顾炎武在《海上》一诗中写道：“此中何处无人世，只恐难酬烈士心。”黄宗羲在《山后杂咏》一诗中表明“死犹未肯输心去，贫亦其能奈我何？”而王夫之在《读指南录》中慷慨高歌：“沧海金椎终寂寞，汗青犹在泪衣裳！”顾炎武、黄宗羲、王夫之等人的创作无疑为清初诗文增添了光彩，但他们毕竟是以学者、历史学家、思想家的身份兼搞诗文的，如顾炎武在当时的学术界，黄宗羲在当时的历史学界，王夫之在当时的思想界的地位、影响远远超过了他们的诗文之名。他们的诗文创作在整体上也显得思想性大于艺术性。

清初也有一些诗人擅长写词，他们的创作除了缺乏深刻的社会内容外，在表现方法上也有一定的艺术特色，但终未摆脱当时整个文坛的创作机制。如陈维崧的词取法苏轼与辛弃疾，有些豪壮之气，但比较直露草率。朱彝尊的词追踪姜白石，讲究声律与练句，有些词句颇有宋人风韵，如：“秋草六朝寒，花雨空坛，更无人处一凭栏。燕子斜阳来又去，如此江山”。但他有些词作染有香艳的脂粉气，由于刻意于精雕细琢字句，有时难免流于纤细浮艳。纳兰性德的词效法李后主，笔调清丽秀逸，风格自然朴实，但过多地沉浸于描写个人情感，作品的基调很是低沉，如《蝶恋花》中的“唱罢秋坟愁未歇，春丛认取双栖蝶。”《浣溪沙》中的“旧

游时节好花天，断肠人去自经年”显示了这位贵族词人的多愁善感、无病呻吟的心理。

清代中期的雍正、乾隆时期，文坛上兴起了以沈德潜为首的“格调”派诗人群体和以袁枚为首的“性灵”派诗人群体。沈德潜的创作思想完全受到封建观念的束缚，他的所谓“格调”说，也就是在创作内容上要维护封建统治，“温柔敦厚”。在表现方法上则要效法汉魏盛唐，提倡复古，具有鲜明的御用意识。因而，尽管在当时曾凭借统治者的权力而影响甚大，但艺术成就是颇低下的。而袁枚的“性灵”说，则旗帜鲜明地反对因袭摹仿古人，用发展的眼光看待文学的进化，“夫诗宁有定格哉！”因此，他倡导诗歌创作重在抒发描写个人的“性灵”，强调“作诗不可以无我”（《随园诗话卷三》），从而使作家的性灵能从各种束缚中解脱出来，进行真正的艺术本体性的创作。所以，他的诗歌情感真切细腻，笔调清新活泼。但由于他偏重于抒写个人的“心灵”，而忽视用个人的“心灵”去体验社会、体验生活，因而有些诗作内容空虚、思想苍白，从注重描写“心灵”而走向自我“心灵”的封闭。其后的著名诗人黄景仁的创作，比较深沉遒劲，表现了他抑郁的心情，如为人传诵的名句“全家都在秋风里，九月衣裳未剪裁”，就颇为形象地描写了他的贫困与愤懑，但他始终未把创作的触角伸向整个社会，因而显得题材狭窄。

清代中期还崛起了一个著名的散文作家群体——桐城派，由于其主要作家方苞、刘大櫆、姚鼐等人，都是安徽桐城人而得此名。他们有着共同的创作理论与写作方法，其创作理论概括地讲就是强调“义理”、“考据”、“辞章”的统一，是维护统治阶级的利益与制度的，与程朱理学也是合拍的。其写作方法则注重于突出“义理”，因而行文简约朴实。桐城派的散文适应了封建统治阶级意识形态的需要。所以他们的议论文、碑志传记等，有不少宣扬封建思想的糟粕，文笔也很平板枯燥。写得比较好的则是一

些游记小品，如姚鼐的《登泰山记》等。

骈文自汉以后就开始衰落了，然而在明末清初复古主义思潮的推动下，骈文自清代中叶起又兴起了，较著名的作家有汪中、袁枚、胡天游、洪亮吉等，其中汪中的骈文较有艺术特色，代表作有《哀盐船文》、《吊黄祖文》、《黄鹤楼铭》等。而其他骈文作家则成绩平平。因此，尽管清代的诗文创作给人以表象上的繁荣之感，但实际上潜伏着深刻的危机，整个创作机制缺乏蓬勃的生机与多元的开拓。

清代末期的诗文创作日趋封闭、老化，至嘉庆、道光时基本已趋于板滞状态。值此之际，卓越的思想家、文学家龚自珍登上了文坛，对这种沉闷的创作现状进行了大胆的冲击，为当时的诗文创作注入了新鲜血液。这不是一种偶然的文化现象，而是带有历史的必然原因。当时的诗文由于创作观念与审美意识的失落而日益衰弱，改变此种现状，单凭文学家的力量似已很难奏效，只有凭借着思想家的冲击力来进行突破，才能首先在创作思想上寻求新的参照。于是，他在《己亥杂诗》中大气磅礴地写道：

九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人材。

龚自珍的诗文创作具有强烈的叛逆精神，对黑暗的封建统治进行了深刻的揭露和尖锐的批判，如他在《己亥杂诗》中反映了百姓所受的沉重灾难及统治阶级的残酷压榨，更难能可贵的是他已初步抨击了外国资本对我国的渗透与入侵，显示了一位资产阶级启蒙思想家的觉悟。这就在一定程度上改变了清代诗文创作的封闭性，较大的增强了文学的社会效应，不仅反映了现实，而且干预了生活。他的诗文创作在艺术表现上也富有创造精神，“但开风气不为师”（《己亥杂诗》），热情奔放而气势激扬，手法多变而瑰丽多彩，洋溢着浪漫主义的气息，上面的这首《九州生气恃风雷》可谓是典型之作。他的散文创作也如诗歌创作那样有

着积极的社会意义与鲜明的艺术特色，其代表作为《病梅馆记》，寓意深切，颇含哲理，表现了作者对封建专制的憎恨和敢于打破现状的决心，发出了对个性解放的呼唤。虽然，龚自珍在思想上、创作上有着相对的局限性，在诗文创作中有时流于晦涩生硬等，但他毕竟以积极而有效的文学创作，开近代诗文风气之先。

第六节 戏剧

明代的传奇，是在南戏的基础上演变发展起来的，因而在我国戏剧史上占有重要的地位。元南戏是在元杂剧出现衰落迹象时取而代之为舞台主体的，然而它的创作表演层次从整体上看并没有超过元杂剧，所以元南戏没有出现一流的作家和一流的作品。元南戏的重要作用是对元杂剧衰落的缓冲，是对明清传奇产生的引渡。明传奇在初期并不英姿焕发，甚至是单调平乏、颇为简陋的。在嘉靖以后，才出现繁荣的景象，其主要标志是一批优秀的戏剧家群体崛起，他们以自己的作品把明传奇舞台装点得绚丽多彩，而其中以大戏剧家汤显祖为卓越代表，由此而奠定了明传奇的美学地位与艺术价值。

一、明初传奇：囿于伦理纲常的模式

明代初期的传奇创作之所以显得那么黯然，其主要原因就是明朝建立初期，朱元璋在思想上的整肃和文化上的禁锢。传奇创作受到了宣扬礼教、扶助纲常的封建伦理观、道学观的严重束缚，

从而在这种御用意识指导下的创作无论如何也是不能显示光彩的，诚如沈宠绥在《度曲须知》中所谓此时的戏剧创作是：“作者渐寡，歌者寥寥”。明初仅有的剧作就是邵灿的《香囊记》和邱濬的《五伦记》。邵灿虽然终身未仕，但在他的心灵深处积淀着严重的封建糟粕，他的《香囊记》全名是《五伦传紫香囊》，通过宋代张九成出使金邦被拘，而后历经磨难终于衣锦荣归的故事，宣扬“孝名忠贞节义”。整个剧作因袭仿效前人创作，情节牵强凑合，人物概念平庸，作者无非是通过这样一个戏剧框架，硬塞进一个“教忠教孝”的主题思想。也许是为了弥补创作思想上的贫乏，作者拼命把文词搞得绮丽华美，实际效果却是弄巧成拙。邱濬是明代统治机构中的高官，曾任礼部尚书兼文渊阁大学士，他的《五伦记》完全是根据君臣、父子、夫妇、兄弟，朋友这个封建五伦关系敷衍成篇的。因此，从剧情设置、人物塑造到细节表现，都显得那么概念化与标签化，使剧中人物成为作者创作思想的简单的传声筒，使剧中情节发展变为作者宣扬伦理的拙劣的方程式。特别是大媳妇为了尽孝，竟用刀割下自己肝片熬汤给婆婆喝，二媳妇也要割自己身上的肉来给婆婆吃。作者似乎想通过这一情节来映证“孝”之大意，然而却暴露了这种封建伦理纲常内在本质上的残酷愚昧性与野蛮血腥气。这样的剧作不仅遭到后代人的鄙视，而且受到了同时代人唾弃，明代徐复祚在《三家村老委谈》中就尖锐地抨击道：“纯是措大书袋子语，陈腐臭烂，令人呕哕。”

二、明中期传奇：从低谷走向振兴

由于明代初期的传奇，大都以宣扬封建伦理纲常为主，从而难以有艺术上的进展。直至明代中叶嘉靖年间，此种情况才开始改观，传奇创作出现了转机，其典型的剧作就是《宝剑记》、《鸣凤记》、《浣纱记》三大传奇，它预示着明代传奇已从低谷走向振兴。从而显示了传奇剧真正获得了本体性的提升，并以其独特

的传奇性情节人物来吸引观众。为此，李渔在《闲情偶寄·词曲部》中谓："古人呼剧本为传奇者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名，可见非奇不传。"

《宝剑记》为李开先所作。李开先是"嘉靖八才子"之一，嘉靖八年中进士，以后官至太常侍少卿，后因抨击朝政而罢黜还乡。他的《宝剑记》取材于《水浒传》而有所变动，糅合进了自己的创作观念与审美倾向。主要表现了林冲与童贯、高俅的矛盾冲突，林多次上书弹劾童、高，指出他们"奸比赵高，权倾董卓"。于是童、高二人狼狈为奸，以持剑入"白虎节堂"为由陷害林冲。后来逼上梁山的林冲攻打京城，杀死高俅父子。《鸣凤记》的作者相传是王世贞或他的门人。王世贞是嘉靖进士，官至南京刑部尚书，像他这样一位高级官员参与戏剧创作，无疑增强了该剧的社会效能。《鸣凤记》反映了夏言、杨继盛、张羽中、董传策、吴时来等人与大奸臣严嵩的斗争经历，尽管他们惨遭杀戮，或受残害，但终于斗倒了严氏父子。这两出传奇，都有鲜明的政治倾向与积极的社会意义，在不同程度上揭露了封建统治的黑暗及权臣奸相的祸国殃民，特别是《鸣凤记》的抨击时弊、弹劾奸臣更为深刻尖锐。林冲、夏言，杨继盛等人都具有不屈的抗争意识与反叛精神。林冲作为封建朝廷的将领，被逼上梁山这种行动的本身，就是对封建秩序的大胆否定。而夏言、杨继盛等人不顾奸臣严嵩的血腥镇压，前赴后继地英勇斗争，终于使权倾天下的严嵩父子受到了应得惩罚的事实，昭示了正义必将战胜邪恶的历史逻辑。因此，尽管《鸣凤记》中充满了悲剧气氛，但却从整体上讴歌了我们民族为战胜邪恶而不屈不挠的反抗精神。所以，此两出传奇艺术上也许并不完善，但却以其强烈的正义感与反抗性，在当时引起了很大的反响，并在整个戏剧史上也留下了它的回声。

相比之下，《浣纱记》的创作倾向没有以上两剧那样鲜明，它似乎较注重让观众来思考、解释历史上兴衰成亡的原因与内涵。

该戏主要情节是春秋时越王勾践为吴王夫差所败，越王勾践为此而卧薪尝胆，并用他的谋臣范蠡之计，将美女西施送与吴王夫差，遂使吴王夫差沉湎于酒色而误国失败。而西施原是范蠡的未婚妻，范蠡为了社稷利益而忍痛牺牲，可谓是深明大义。所以吴王失败后，范蠡功成身退，带着西施泛舟而去，隐没于太湖之上。《浣纱记》的作者为梁辰鱼，他亦精通于戏曲音乐，在当时的音乐家魏良辅对昆腔实行改革时，他的这出戏就是首次采用昆腔来演唱的，因而为昆腔改革实践迈出了可喜的第一步。从此，传奇的演唱基本上出现了两种走向，一是“雅音”，即是昆腔，其演唱风格舒缓婉约、流丽悠远。二是“俗唱”，即是弋阳腔，其演唱风格高亢嘹亮、喧震激昂。这种演唱风格和器乐伴奏有关，昆腔除了用弦索乐器外，还用管、笛、箫之类，而弋阳腔只用金鼓铙钹等打击乐。特别值得指出的是《浣纱记》的成功演出把昆腔推向各地，从而使明代戏剧舞台“竞奏雅音”，其声势要超出弋阳腔。

三、明末传奇：汤显祖的《牡丹亭》，跃向艺术的峰巅

明代中期的传奇，虽然出现了振兴的气象，但从戏剧美学角度来评判，还未达到一种艺术的峰巅状态。而这种势态的出现，是以明末一代戏剧大师汤显祖、沈璟崛起为标志，以《牡丹亭》等名作为映证的。

汤显祖（1550—1616），字义仍，号海若、若士，江西临川人。他不仅是位卓越的戏剧家，而且是位优秀的文学家。万历十一年（1583）进士，曾任南京太常寺博士、礼部主事。因上书弹劾而贬官至海南徐闻县，后改任浙江遂昌知县，因厌倦宦海生涯而自动离职，从此在他的书斋“玉茗堂”中，致力于传奇创作。自谓：“士有志于千秋，宁为狂狷，毋为乡愿。”（《序丘毛伯稿》）其代表剧作有《牡丹亭》（又称“还魂记”）与《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸记》，后人合称“临川四梦”或“玉茗堂四梦”。

值得一提的是汤显祖生活、创作的年代大致和英国的戏剧家莎士比亚相同，而且两人都于1616年辞世。

这四部传奇都以梦境为构思方法，取材于明话本及唐代传奇而加以改编，其中尤以《牡丹亭》为精品力作。作者在该戏的开场就以《汉宫春》一词对剧情作了简介：

杜宝黄堂，生丽娘小姐，爱踏春阳。感梦书生折柳，竟为情伤。写真留记，葬梅花道院凄凉。三年上，有梦梅柳子，于此赴高唐。果尔回生定配，赴临安取试，寇起淮扬。正把杜公围困，小姐惊惶。教柳郎行探，反遭疑激恼平章。风流况，施行正苦，报中状元郎。

南安太守杜宝有位千金小姐杜丽娘，她不满于深闺的封闭与私塾的说教而与侍女春香到后花园游春赏花，回到闺房后就做了一个美丽的梦：梦中与英俊的书生柳梦梅相爱在牡丹亭畔，“共成云雨之欢。两情和合，真个是千般爱惜，万种温存。”醒后相思成疾而死。后来柳梦梅在赴考途中住宿于梅花庵，并发现了杜丽娘的自画像，顿生爱恋之情，杜丽娘告诉柳梦梅只要挖开她的坟墓，她就能复生，从而使有情人终成眷属。这出戏具有浓郁的青春情感与浪漫气息，在优美婉约、多情旖旎的情节结构中，容纳进了强烈的反封建、反礼教的抗争精神。从《诗经·关雎》篇中那“情”的感想到游园中“春”的感慨，杜丽娘满眼是“袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线”，由此而想到自己“可知我常一生儿爱好是天然，恰三春好处无人见”，在这个人化的自然和自然的人化过程中，作者充分显示了杜丽娘青春意识的勃发与情感意识的激荡，折射出了作者对封建礼教的挑战与反叛，也发出了对被压抑的青春、被窒息的人性的呼唤。而杜丽娘由游园所孕育出的那一个爱情之梦及其死而复生大团圆的奇异之构想，正突出了作者对生命觉醒的讴歌，对人性解放的追求及对爱情自由的期盼，凸显出理想主义光彩，那是在封建长夜中的希望之光。唯其如此，整个剧本中所焕发出的浪漫主义气息才具有一种积极的社会认知意义和现实审美效应。

《牡丹亭》的戏剧语言也十分精致生动而笔调恣肆，曲词俊丽而文辞雅致。如杜丽娘在游园时所唱的《皂罗袍》，已成为经典的名曲：

原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船，锦屏人忒看的这韶光贱。

为了更好地塑造人物，传情达意及展开戏剧矛盾冲突，汤显祖敢于突破传统的曲调声律格式。他旗帜鲜明地提出："凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。"（《答吕姜山》）因此，他的戏剧语言清新明丽而婉约飘逸，诗意浓郁而情感真挚，使形式与内容在浪漫主义这个参照点上得到了统一。总之，汤显祖在戏剧美学上的贡献是多方面的，他的《牡丹亭》则为以后的戏剧创作树立了光辉的典范，从而形成了戏剧创作中的"玉茗堂派"或"临川派"。

沈璟（1533—1610），字伯英，号宁庵、词隐，吴江（今江苏）人。万历年间进士，曾任光禄寺丞，行人司司正官等，由于官场倾轧而罢黜回乡，从此亦专心于戏曲声律的研究及创作传奇，著有传奇 17 种，由于他的书斋称为"属玉堂"，因而世称《属玉堂传奇十七种》，现存《义侠记》、《红蕖记》、《埋剑记》、《桃符记》等 7 种。他的剧作注重于戏曲声律，强调文词朴实，即倡导一种本色化的艺术创作手法，而《义侠记》是体现他的这种戏剧美学的典型作品。《义侠记》反映的是梁山泊英雄武松之事，人物语言十分口语化、通俗化，具有浓郁的生活气息，声腔设计流畅自然，显示了大众化的艺术特点，为人们所喜闻乐见。沈璟戏剧在文词上的优美性与声腔上的格律性，为明、清不少戏剧家所效法，从而形成戏剧作家中的"吴江派"。徐复祚在《曲论》中曾谓其："订世人沿袭之非，铲俗师扭捏之腔，令作曲者知其

所向往，皎然词林指南车也。”

“玉茗堂”剧作与“属玉堂”剧作在明末的传奇舞台上，形成了一种互补代偿机制，为人们提供了两个不同的艺术审美系统，汤剧的优美绮丽、情致酣畅，沈剧的朴实平易、本色自然都给人以美感。从各自的创作心态来看，汤显祖是位诗人化的剧作家，他为此而激情洋溢、突破格律，追求那种思想上的冲击力与情感上的震撼力。而沈璟是位文人化的剧作家，他注意于形式的规整与格律的严谨，显示出艺术上的严谨性与方法上的通俗性。他们两人都为明代传奇的繁荣作出了不可磨灭的贡献。

这个时期的传奇作家及作品还有张凤翼的《红拂记》、高濂的《玉簪记》、许自昌的《水浒记》、徐复祚的《红梨记》、周朝俊的《红梅记》、孙仁孺的《东郭记》等。另外，明代依然有一部分戏剧家从事着杂剧创作，如朱有敦的《曲江池》、王九思的《中山狼》、徐渭的《四声猿》、汪道昆的《高唐梦》、梅鼎祚的《昆仑奴》、陈与郊的《昭君出塞》等，在当时及后世也产生了一定的影响。特别是徐渭剧作中所显示出的那种反叛性格及浪漫精神，更是为汤显祖的戏剧创作提供了审美观念及表现方法上的启迪。

四、清初传奇：苏州戏剧家的崛起

清代的传奇，是在明代传奇的丰厚积淀上发展而来，因此它一开始就显示了勃发的势态，有着很高的戏剧艺术起点，由于传奇中所适用的昆腔，从而使传奇剧作家也有较大的地域性。这个时期崛起于传奇艺苑的剧作家李玉、朱佐朝、朱素臣、叶时章、丘园、毕魏、张大复等都是苏州一带的人，人称“苏州戏剧家”或“吴门戏剧家”。他们创作数量颇为可观，多的达30多种，少的也有近10种，并各自均有颇有影响的代表作。如李玉的《清忠谱》、《一捧雪》，朱佐朝的《渔家乐》、《朝阳凤》，朱素臣的《十五贯》，叶时章的《英雄概》、《琥珀匙》，丘园的《御

袍恩》、《虎囊弹》，毕魏的《三报恩》，张大复的《醉菩提》等。“苏州戏剧家”群体的创作，从整体倾向来看有着强烈的现实气息与深沉的历史意识，他们讴歌抗争精神、弘扬民族气节、抨击奸臣国贼，有着能动的社会影响与积极的审美效应。当然，他们的剧作也有反映平反冤狱，描写男女爱情等方面的题材，但这仅是小部分。这是由社会生态所决定的创作生态，清初社会的动乱、民族矛盾的尖锐，使这些颇有社会责任感的戏剧家们热血沸腾、百感交集，以那种愤懑悲壮的心态从事戏剧创作，从而来抒发他们的情感意识。在“苏州戏剧家”群体中，李玉无疑是位突出代表。

李玉是“苏州戏剧家”群体中创作数量最多的一个，他作有传奇40余种，而以《清忠谱》与《一捧雪》为影响最大。《清忠谱》取材于明代苏州市民反对阉宦魏忠贤的斗争史实，明末东林党周顺昌因反对魏忠贤而遭逮捕，魏忠贤的倒行逆施激起了苏州市民的极大愤慨，周文元、颜佩韦、杨念如、马杰、沈扬等五人发动了一万多人大闹巡抚衙门，要求释放周顺昌。魏忠贤知道后大为震怒，限令交出主要闹事者，如果不交，就把整个苏州市民全部杀掉。为了不连累全苏州市民，周文元五人挺身而出，惨遭杀害。最后崇祯皇帝处置了魏忠贤，苏州市民在魏忠贤生祠的地基上建造了五人之墓。《清忠谱》的卷首，曾有“苏门啸侣李玉元玉甫著，同里毕魏万后、叶时章雉斐、朱（皠）素臣同编”的记载，据此看来，李玉是主笔，毕魏、叶时章、朱素臣也参与了编写。《一捧雪》的主要剧情是明代莫怀古有一只玉杯名“一捧雪”，奸臣严世蕃为了得到它而要杀莫夺杯，莫怀古的仆人莫诚替主而死，莫怀古的侍妾雪艳为了保护主人而假装愿与严世蕃的幕客汤勤结婚，在新婚之夜就刺杀了汤勤而自尽。这两出戏有着尖锐的戏剧冲突及鲜明的创作倾向，表现了对邪恶势力的以死抗争，讴歌了追求正义的人性之美。尤其不应忽视的是这两出戏上演时的特定时代背景，那就是清代初年的社会氛围。因此这两出戏的审美指向与戏剧效应是很明显的，即通过《清忠谱》

中市民强烈的反抗斗争来揭示一个民族所具有的不屈精神。通过《一捧雪》中义仆为主而死的情操来展示为捍卫正义而甘于自我牺牲的凛然之举。这两出戏虽然都不是直接取材于当时，而是取材明代，但它所具有的煽情性、抗争性、启示性是很强烈的。从艺术层面来讲，这两出戏戏剧结构张驰有度，情节跌宕起伏，人物性格独特，语言生动畅达。唯其如此，这两出戏在当时社会反响极为巨大，并衍变为京剧《五人义》、《审头刺汤》、《雪杯圆》而久演不衰。所以，尽管李玉体现在这两出戏中的某些创作思想是消极的，但实际演出中所产生的积极效能却弥补、替代了这个令人遗憾的缺陷。

值得指出的是“苏州戏剧家”群体中的大多数成员都精通曲律，熟悉舞台，因此他们的戏剧创作很适合舞台表演，从而为大多数观众所接受，拥有一个相当可观的观众欣赏群体，形成了一个戏剧家群体与观众的双向同构。为此，钱谦益在《眉山秀题词》中评李玉剧作谓：“元玉言词满天下，每一纸落鸡林，好事者争被管弦，如达夫、昌龄声高当代，酒楼诸妓，咸歌其词。”

当江苏苏州剧作家群体致力于传奇创作时，在浙江等地，也有一些剧作家从事于传奇创作，如李渔、尤侗等人。其中尤以李渔颇为著名，他先后写有《比目鱼》、《怜香伴》、《奈何天》、《蜃中楼》、《风筝误》等十种，合称《笠翁十种曲》。李渔的剧作体现了相当独特的戏剧精神，即以娱情乐性为主导。优雅而婉约地表现了儿女情长与爱情悲欢，凸显了那个时代新兴的人文精神，富有戏剧张力与艺术魄力。他亦是中国戏剧史上极有造诣与学术贡献的戏剧理论家，他所著《闲情偶寄》一书中，有一部分论述了戏剧的结构、词采、宾白等，颇有独到精辟之见解。

五、清传奇的杰出作家：“南洪北孔”

继“苏州戏剧家”群体创作后，清代的传奇舞台终于推出了真正第一流的、不朽的名作：洪昇的《长生殿》与孔尚任的《桃

花扇》，世称“南洪北孔”。

洪昇（1645–1704），字昉思，号稗畦，浙江钱塘（今杭州）人，出身于仕宦世家，少时即有诗名。二十四岁时入国子监，但性格孤傲，二十多年未获功名，流寓北京，后回归故里，穷困潦倒。他不仅精于戏剧，亦擅长诗文，颇有诗名，但一生落拓，生活清贫。他的传奇除了《长生殿》外，还有《回文锦》、《闹高唐》、《回龙院》等，杂剧有《四婵娟》、《青衫湿》等。

《长生殿》是作者历时十载，三易其稿，多次删改的呕心沥血之作，因此一经上演，便轰动剧坛。尤侗在《长生殿·序》中谓：“观者堵墙，莫不俯仰称善。”此剧取材于传统的历史题材——唐明皇李隆基和他的爱妃杨玉环的爱情故事，这在白居易的叙事长诗《长恨歌》及白朴的杂剧《梧桐雨》中都作过表现。然而作者却把一位皇帝与妃子的爱情放在当时整个时代背景这样一个较为开放的系统中来透视，折射出了深邃的历史哲理与丰富的现实意义。洪昇在剧作中容纳了两个主题：一是反映了李隆基与杨贵妃之间那种深沉真挚的爱情，因为帝妃也有爱的权利，所以作者要“借太真外传谱新词，情而已”。第二是揭示这种帝妃爱情凭借权力地位所带来的严重危害，它祸及整个社会以至皇帝本人，正如他在《自序》中所说的，“借天宝遗事”以“垂戒来世”。第一个主题的展开主要是围绕李、杨二人，而第二个主题的展开则是一个开放的系统了，在这个主题中，各种人物纷纷登场，正义邪恶展开较量，从杨国忠的专权到安禄山的叛乱，从雷海青当面痛骂安禄山到郭子仪率兵剿叛，都充满了激烈的交锋，由于李隆基为了爱情“弛了朝纲，占了情场”而导致了整个社会的动乱，而杨贵妃本人也成了这场动乱的祭品。这不是一种矛盾的现象吗？一边在那么深情缠绵地描写爱情，一边又在那么愤慨犀利地揭露这种爱情给社会带来的灾难。然而这并不矛盾的，从一场帝妃的爱情悲剧来凸显出整个封建制度及人性扭曲的悲剧，从而蕴含了强烈的社会政治意识与历史兴亡观念。

另一方面，《长生殿》也有其艺术上的独到之处，戏剧结构的严谨宏大、脉络清晰，音律声腔上的精湛和谐、优美生动，心理描写上的细腻真切及人物旁白的个性鲜明等，都显示了作者卓越的艺术才华。

由于以上这些原因，《长生殿》一经上演，便轰动剧坛。然而作者为此付出了惨重的代价。因为有一次在一个皇后的丧期内演出而触犯“王法”，洪昇被捕，后被押送离京。而那天观戏的座客，凡有官职的，也一律革去。一位卓越的戏剧家为社会奉献了一部精品力作，而统治者却报以惩罚，然而历史与艺术却承认了这部杰作，其后“酒社歌楼，非此曲不奏”。

孔尚任（1648–1718），字聘之、季重，号东塘、岸堂、云亭山人，山东曲阜人，孔子的六十四代孙。康熙南巡回京时经曲阜祭孔，他被荐为御前讲经，受到圣上赏识，破格授以国子监博士。后任户部员外郎，不久因“疑案”被免职而返曲阜故里。有学者研究表明，孔尚任的罢官还乡与创作《桃花扇》有相当大的关系。他是一位才华横溢的艺术家，除了戏剧外，诗文亦名重于世。《桃花扇》是他经十多年时间的收集素材、实地探访、反复酝酿构思而成，因而结构精当、气势深沉，情理并茂，具有浓郁的悲剧气氛与爱国主义精神。

《桃花扇》通过“复社党人”侯方域与秦淮名妓李香君的爱情悲剧，揭示了南明亡国的社会悲剧成因，因而有着深刻的历史意蕴与强烈的政治色彩，使《桃花扇》的戏剧主题与创作倾向更为鲜明、集中。从某种意义上讲，侯、李之间的爱情只是一种载体、媒介，它所要揭示的则是南明统治者的昏庸淫逸、权臣的狼狈为奸所导致的南明衰亡，因而此剧与《长生殿》一样有深刻的历史剖析力与现实反思性。唯其如此，侯、李爱情的整个发展过程与当时整个社会氛围有直接的关系，即所谓的“南朝兴亡，遂系桃花扇底”。从侯、李拒绝阉党余孽阮大铖的馈赠、阮大铖与马士英对复社人物

进行政治报复而迫使侯方域外逃，一直到最后侯、李相逢于栖霞山道观而割断情丝、共同出家，都极为真实、生动、敏锐地反映了南明社会政治上的黑暗，社会秩序上的动乱及整个国家机器的腐朽没落，验证了南明灭亡的必然的历史逻辑，为南明王朝唱出了一曲悲怆凄厉的挽歌。戏的结尾颠覆了传奇剧大多是大团圆的结局，而是让侯、李这对历经患难的夫妇最终也失去了团圆的权利，以皈依道门为人生的最后归宿。从而极具思想震撼力与艺术的抨击力，传导了全剧“借离合之情，写兴亡之感”的主旨。

孔尚任在《桃花扇》中以浓烈的笔触描写了李香君坚贞不屈的性格，她虽然是一名沦落风尘的妓女，但她有强烈的爱憎观，与阮大铖、马士英展开了不屈的抗争，甚至血溅诗扇，显示了一种大义凛然的民族气节。而李贞丽、柳敬亭、苏昆生也均是市井小民，但他们都有反抗恶势力的勇气与胆略。作者在他们身上所倾注的感情，无疑是一种讴歌与肯定，从而与权奸阮大铖、马士英及至昏君福王形成一种极大的反差，更见这类权奸昏君的苟且偷安、卑鄙无耻。而在与清兵交战的正面战场上，作者又塑造了爱国将领史可法的动人形象，为了抗击清军的南下，他一直浴血鏖战，最后由于孤立无援而投江殉国。作者正是通过李香君、柳敬亭、史可法等人的性格展现及现实表现，揭示了我们整个民族不屈的反抗精神，因而具有爱国主义思想的弘扬。

《桃花扇》在艺术表现上也是十分卓越的，一反传统的才子佳人戏的“始乱终弃”，而是以深切的忧患意识与抗争精神统摄全剧，把整个传奇戏剧美学推到了一个历史的高度。该戏虽然情节丰富、场面宏阔、头绪众多，然而却条理清晰、舒展自如、跌宕有致。其唱词对白亦工整严谨而优美生动，给人以绘声绘色之感，具有强烈的戏剧效果，据说《桃花扇》在北京上演时，那些故臣遗老们震动不已，有时潸然泪下。“《桃花扇》曲完矣，《桃花扇》意不尽也。”（《桃花扇·余韵》）

清代传奇艺苑自《长生殿》、《桃花扇》后就再也没有出现过精彩的作品，“南洪北孔”各以他们的不朽剧作为传奇艺苑增添了最后的、也是辉煌的一章，自此以后传奇艺苑就一蹶不振了。清代传奇是早熟的，它的早衰似乎也是一种艺术生态的宿命现象。

六、昆腔的衰落与京剧的兴起

清代中叶，亦即乾隆时代的传奇创作，虽也出现了杨观潮、蒋士铨、黄文旸、沈起凤、杨恩寿等一批戏剧作家，但他们创作的社会意义与艺术成就并不能和“南洪北孔”相比。同时，在这些剧作家中还滋生了一种轻视舞台实际演出需要的倾向，仅是把剧作当成一种文体来抒发个体情感，这种戏剧创作与舞台实践的相脱离，使他们中的不少剧作仅能阅读而不能付诸演出，如杨观潮、蒋士铨虽创作了较多的剧本，但能在舞台演出的也仅一二出而已。面对着传奇剧作的衰弱，他们亦无力回天。

随着传奇创作的不景气，昆腔也在清代中叶出现了衰弱趋势，代之而起的是花部腔的崛起，如李斗在《扬州画舫录》中曾说：“雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”而这其中主要是京剧的兴盛，成为戏剧舞台的主体剧种，代表了我国戏剧艺术的高度成就。

清乾隆五十五年（1790）安徽班艺人进京演出，他们以唱二簧调为主，这是形成京剧最初的基因，道光八年（1828）以后湖北楚调艺人进京，他们主唱西皮调。于是徽班艺人与楚调艺人同台演出，西皮调与二簧调互为结合，完成了“皮簧合流”，从而真正形成了京剧。同时，京剧也吸纳了昆曲、秦腔乃至民间小曲的演唱方法，并经过不少艺人的努力实践及改革完善，由此形成了独特的艺术风格、精湛的表演体系及不同的艺术流派，涌现了程长庚、谭鑫培、汪笑侬、梅兰芳等一代艺术大师，产生了具有国际性的艺术影响。

第七节 音乐

明清是中国封建社会的末期，虽然封建经济依然占统治地位，但资本主义的萌芽已在一些城市出现。因此，明清的音乐艺术活动，与宋元有着历史的承因关系，即城市音乐的兴盛与音乐艺术的综合性，如当时北京、扬州、苏州、广州等城市的音乐活动就很活跃，音乐与说唱艺术类的弹词、鼓词及传奇戏剧、戏曲唱腔等关系更为密切。同时，明清的音乐艺术活动也有新的时代特征，就是音乐文化艺术的国际性交流。另外，这个时期的民间小曲演唱也颇为兴盛，这与平民意识的觉醒也有一定的关系。（关于传奇戏剧、戏曲唱腔请见本章戏剧部分）

一、南、北说唱艺术：弹词与鼓词

弹词与鼓词，是明清时期流行于南、北方的两种说唱艺术。弹词，又称“南词”，表演者有一至三人，伴奏乐器以三弦、琵琶、月琴为主，弹唱说白互相穿插。在苏州、杭州、无锡、扬州、南京一带颇为盛行，而其中尤以苏州为突出，并在清乾隆、嘉道年间产生了王周士、陈遇乾、毛葛佩、俞秀山、陆瑞廷这样的弹词名家。“陈、毛、俞、陆”各创流派，自成声调，如“陈调”音域粗犷宏放、气势刚健，“俞调”婉约细腻、流畅跌宕等，对以后的弹词流派唱腔产生了深远的影响。

弹词的结构有开篇、诗词、套数、正文等组成，因而在篇章上有较大的容纳性，长于表现故事情节、刻画人物性格心理，铺陈矛盾冲突等，如著名的弹词篇目有《义妖传》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《三笑姻缘》、《描金凤》等。弹词在表演形式上也较灵活多变，说、噱、弹、唱互相结合，乃至可以穿插戏曲唱腔、山歌小曲等。弹词艺术所固有的故事性、情趣性、生动性，使其

拥有广大的听众群体，而在这些听众群体中，妇女占有相当的比重。这种情况的出现，除了弹词表演的形式较为妇女所喜闻乐见外，不少弹词作品都与妇女的生活、爱情、命运有关。如《义妖传》中的白素贞与许仙，《珍珠塔》中的方卿与陈翠娥，《玉蜻蜓》中的申贵生与志贞，《三笑姻缘》中唐伯虎与秋香，《描金凤》中的徐惠兰与钱玉翠，都以男女间爱情上的悲欢离合为题材。随着弹词妇女听众的增多，由此而产生了弹词女作家群，如陶贞怀、程惠英、陈端生、梁德绳等，她们各有自己的代表作，而其中杭州才女陈端生的《再生缘》是一部经典之作。作品以孟丽君与皇甫少华的爱情为主线，整部作品结构恢宏庞大而紧密细腻，情节纷繁复杂而疏密有致，人物命运波澜起伏而跌宕有致，反映了妇女对独立人格的追求与个性解放的渴望，从而超越了传统的才子佳人模式。陈寅恪在《论再生缘》中给予了这种创作追求与艺术倾向高度的评价："端生心中于吾国当日奉为金科玉律之君父夫三纲，皆欲藉此等描写以摧破之"，"端生此等自由及自尊即独立之思想，在当日及其后百余年间，俱足惊世骇俗"。同时，历史地看，弹词从创作到表演所具有的这种女性化审美特征，是一种值得研究的文化现象。

鼓词的表演通常由一人自击鼓、板演唱，一至数人用三弦等乐器伴奏，最初时流行于北方的乡村，后进入北方的城市。鼓词的结构大都是以诗词作缘起，由说唱表白展开正文，然后以诗词作结束。鼓词的创作题材大都以历史上的战争为题材，带有悲壮激烈的气势，如明代的《秦王演义》及其后的《呼家将》、《杨家将》、《薛家将》，另外还有移植自长篇小说的《水浒传》、《三国演义》、《封神演义》等。由于鼓词的演唱说白比较宏亮高亢、音乐伴奏也较激扬跌宕，再加上内容大都是表现铁马金戈的鏖战，因而很适合北方人民的审美习惯，具有典型的北方风情。

鼓词表演的节目大都是大型、长篇的，有的长达几百回。于

是就搞起了摘唱，即“段儿书”，在长篇鼓词中摘出精彩的片段来独自演唱，这类“段儿书”大都注重于演唱而简略说白，由此而形成了“京韵大鼓”、“奉天大鼓”、“西河大鼓”、“东北大鼓”、“山东大鼓”等各种区域性的大鼓，显示了众多的风格流派，并出现了不少大鼓名家，如刘宝金、白云鹏等。《扬州画舫录》中也指出：“大鼓书始于渔鼓简板说孙猴子，佐以单皮鼓檀板，谓之‘段儿书’。”“段儿书”不仅保留了长篇鼓词的精华，而且促成了艺人们创作短篇鼓词的热情，从而使之能迅速地反映现实生活中的各类事件。

二、民歌小曲：城市文化繁荣的标志

明清时代的民歌与小曲颇为兴盛，并成为整个时代音乐文化的组成部分，其表现形式短小简约、生动活泼、易记能唱，其题材内容广泛多样，散发着浓郁的生活气息和抗争精神，其艺术成就引起了当时那些较有艺术觉悟的文人士大夫注意，他们开始收集民歌，并编成专辑，如冯梦龙在这方面做了大量的工作，编有《桂枝儿》、《山歌》专集。醉目子选编了《新镌雅俗同观桂枝儿》、《新锓千家诗吴歌》等。

民歌带有较强的社区地域特征，生动地展示了不同的民风民俗，具有社会学、民俗学、文化学等多种内涵，如江南吴地流行“山歌”、广东潮州流行“秧歌”、湖南衡山流行“采茶歌”，此种风俗至今犹有余绪，可见民歌的艺术生命力之强。民歌的内容大都紧贴时代脉搏，反映大众愿望，主要有反抗现实、抨击黑暗、歌唱爱情等。民歌的表现手法大都采用比喻、借代、夸张等，想象丰富而形象鲜明，语言质朴而流畅自然，特别是不少情歌情真意切，缠绵优美，显示了男女青年对封建婚姻制度的大胆冲决，具有浪漫主义的色彩，如明代《乐府吴调·挂真儿·月儿》：

月儿月儿真个令人爱，碧团团，光皎皎，直照见我的心怀。

当面看，背后望，清辉彻夜长长在。愁只愁云半掩，恨只恨雨还来。想只想缺有圆时，虑只虑晴（情）难买。

又如清代民歌《喜只喜的》：

喜只喜的今宵夜，怕只怕的明日离别；离别后，相逢不知哪一夜！听了听，鼓打更三交半夜，月照纱窗影儿西斜，恨不能双手托着天边月。怨老天，为何闰月不闰夜？

小曲，又称俗曲、杂曲，其渊源自元曲的小令与套数，这种小曲实际上也属于民歌的范畴，只是它的音乐性似乎较强一些，程式化较严一些，特别是在城市中颇为流行。小曲发展至清代中叶，已逐步从单个的只曲走向多首的套曲，从而开始向说唱艺术接近，如北京小曲就发展为单弦，汴梁的小曲就发展为鼓子曲。小曲的创作题材，表现内容基本上和民歌一样。

民歌小曲在明清的兴盛，是有着特定的社会原因与文化条件。明清城市经济的发展，市民群体的增长，促成了民歌小曲创作活动的积极展开，使这一活动带有文学性、音乐性的双重艺术特征，成为城市文化繁荣的重要标志。据沈德符在《万历野获编》中曾说："嘉隆间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纽丝》之属。自两淮以至江南，渐与词曲相远……后又有《打枣竿》、《桂枝儿》二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之。亦人人喜听之。以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。"另一方面，明、清的诗歌创作并不景气，长期被馆阁体、复古思潮所笼罩，缺乏应有的生机与活力，而民歌小曲的创作为封闭沉闷的诗坛带来了一股清新活泼之气，产生了很大的冲击力。于是，一些文人士大夫开始把视野投向城市闾巷的民歌小曲，学习其创作手法，使诗歌创作从贵族圈子中突破出来，走向社会，走向平民。卓珂月曾在《古今词统序》中对民歌小曲给予了高度评介："我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗

江怨》、《打枣竿》、《银纽丝》之类，为我明一绝耳。”

三、乐器演奏：士大夫阶层与普通百姓阶层

明清的乐器演奏，除了戏曲、说唱等伴奏外，主要在两个阶层中展开，一是士大夫阶层，主要是古琴、琵琶等；二是普通百姓阶层，主要有鼓吹、吹打、十番等。

士大夫阶层的古琴、琵琶演奏活动，有着悠久的历史传统，达到了很高的艺术水准，这与士大夫的文化修养和智能结构有关。士大夫阶层的古琴、琵琶演奏按不同的区域分为不同的流派，其中尤以古琴为特出，有虞山派、江派、广陵派、浙派、中州派等，并涌现了不少古琴演奏名家。在这些琴派中，虞山派可谓是名家辈出、影响深远。

虞山派崛起于明嘉靖万历年间，其创始者主要是江苏常熟人严徵，其演出风格以“清微淡远”为宗旨，从而与士大夫阶层那种超然物外，寄情自然的审美情趣相呼应。其后的徐上瀛在继承该派演奏技法的基础上，又吸取各流派琴家之长，极大地丰富、完善了虞山派的演奏技法，并著有《溪山琴况》，他在该书中发展了演奏技法中“和”的观点，认为“弦与指合，指与音合，音与意合”，才是“和”之境界。另外，他对风格亦作了阐述，谓其风格是发于内而形于外。同时他还编辑了《大还阁琴谱》。清代虞山派的琴家有庄臻凤，他虽出于“清微淡远”一路，但能不拘成规，注重表现琴曲的内容，使之演出风格多样化，从而使虞山派获得了新的生机，其代表作是《梧叶舞秋风》，节奏深沉，旋律跌宕，颇有诗情。

明代的琵琶名家有汤应曾，人称“汤琵琶”，师从于蒋山人。他的琵琶演奏雄浑豪放、深沉激越，表现力十分丰富。他曾随边军至嘉峪、张掖、酒泉等地，为士兵们所弹的《边塞曲》辽阔宏远、悲怆豪壮，颇有边塞风情。此段军旅生涯对他后来的琵琶曲

创作与演奏有很大的影响，如他的代表作《楚汉》（即后来的《十面埋伏》）有声有色地表现了刘邦大败项羽的垓下大战，结构恢宏、层次清晰，用弦摹拟的各种音响效果逼真传神，既有千军万马激烈而悲壮的鏖战，又有悠扬而高亢的凯旋，显示了作者高度的演奏技巧。清代的琵琶名家有浙派的陈牧夫，其代表作为《昭君怨》、《月儿高》。北派的王君锡，其代表作有《平沙落雁》，这些都成为传统的琵琶名曲，至今依然流传。在清代琵琶名家中，值得一提的还有江苏无锡的华秋苹，他不仅精于演奏，而且为琵琶订立了较完整的指法符号。同时，他还与友人合作编辑了我国第一部正式出版的《琵琶谱》三卷，保存、收集了不少琵琶名曲。

在普通百姓阶层流行的鼓吹、吹打、十番等，系合奏音乐，其形式生动活泼，节奏流畅明朗，颇有生活气息。鼓吹流行于北方，而以北京为最有艺术特色，其演奏的曲调有只曲也有套曲，演奏乐器有笙、管、笛及鼓、铙、钹等。吹打的乐器与鼓吹大致相似，并有较强的地域性，常演的曲调有《小放牛》、《满庭芳》等。十番锣鼓，又称十样锦，十不闭。以几个曲牌与锣鼓段组合成的一种套曲，乐器有鼓、笛、木鱼、小铙、铛锣等九种，到明末又发展成为一种加管弦乐器演奏的“新十番”，主要流行于江苏、浙江、福建等地。

四、音乐的国际性交流

明清之际音乐的国际性交流也显得比较活跃，呈现了东西方音乐相互传播的势态，这与资本主义的萌芽与我国城市文化艺术活动的兴盛有着相应的关系。我国与日本、朝鲜、印度、泰国的音乐交流因地理环境的接近而很频繁。如在日本流行的“明清乐”，是由我国明清音乐家东渡日本所传乐曲，由《忆王孙》、《风入松》、《九连环》等曲牌组成，深受日本人民的喜爱，成为日本乐器演奏的传统性节目。又如明末清初杭州僧人蒋兴畴到日本，并带去了《松弦馆琴谱》、《琴经》等，他是我国著名古琴家庄臻凤的

学生，琴艺精湛。因而在日本教授琴学、创作琴歌，先后谱写了《熙春操》、《思亲引》、《清平乐》、《华清引》等，特别是《熙春操》被其学生人见鹤山尊为“我国琴操之权舆”。对日本的琴艺产生了深远的影响。

从16世纪开始,欧洲流行着一种古钢琴(是现代钢琴的前身),系键盘乐器，主要有击弦古钢琴和拨弦古钢琴，其区分是击弦古钢琴按键使金属片击弦发音，拨弦古钢琴按键使羽管或皮质的针拨弦发音，此种古钢琴的音色，力度变化较大。明万历年间意大利传教士利玛窦、庞迪我等将古钢琴带入我国，并向乐工传授演奏技法。他们究竟带来的是何种古钢琴，由于记载不详而无法确定。随着欧洲乐器的传入，欧洲流行的五线谱及音阶唱名等也介绍到我国。据《律吕正义·续编》一卷所载，五线谱及音阶唱名等系葡萄牙人徐日升、意大利人德礼格所传入。尽管当时这些西洋乐器及乐谱仅限于很小的范围，并未能形成流行之势，但历史地看，毕竟为我国传统音乐艺苑带来了新的养料，开拓了我国音乐家的艺术视野，由此而出现了最初的东西方音乐艺术交融，如在清代北京宣武门内的天主教堂，就有用管风琴演奏的乐曲，其节奏旋律、音响效果给人以耳目一新之感。

五、音乐理论：《乐律全书》与《乐府传声》

明清的音乐理论著作，从数量上来看还是较多的，但真正有理论价值的并不多，大都是些通考、诠解、辑录类的，这与明代所兴的复古思潮，清代所兴的考古热潮有着文化上、思想上的内在联系。而这个时期较有音乐理论价值的著作，主要有朱载堉的《乐律全书》，徐大椿的《乐府传声》。

《乐律全书》成书于万历三十四年（1606），其中在《律吕精义》篇中，朱载堉经过精密计算与科学实验创立了“新法密率”，即著名的十二平均律，这是一种将八度分为十二个音程相等的半

音的律制，因而又称为“十二等程律”，它的创立具有理论、实践上的重要意义，并居世界音乐史的领先地位。直到许多年后，西方才有音乐家开始注意十二平均律的研究。1691 年，威尔克迈斯特才完成了《音乐的调和律》，1722 年，巴赫创作了《十二平均律曲集》。值得一提的是朱载堉还提出了在物理声学上解决管口误差的“异经管律”法，这个贡献是相当重大的。朱载堉的《乐律全书》，是由《律学新说》、《乐学新说》、《律吕精义》、乐谱、舞谱等十五种著作汇集而成，不仅内容丰厚、论述精深，而且有着理论上的超前性与学术上的突破性。

《乐府传声》是一部戏曲、音乐论著，成书于乾隆九年(1744)。徐大椿的音乐美学观是比较辩证的，他反对那种一味摹仿古调的风气，强调声情并茂而以情动人。他指出：“唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。盖声者，众曲之所尽同，而情者，一曲之所独异。不但生旦丑净，口气各殊，凡忠义奸邪，风流鄙俗，悲欢思慕，事各不同，使词虽工妙，而唱者不得其情，则邪正不分，悲喜无别，即声音绝妙，而与曲词相背，不但不能动人，反令听者索然无味矣。”对于声乐技巧，他亦作了深入细致的阐述，提出了“五音、四呼说”，五音是“唇、舌、牙、齿、喉”五个发音系统，四呼是“开、齐、撮、合”四种口形，由此而形成发音吐字、收声归韵的过程，所以他提出了“正字音、审口法”的唱曲基本原则。另外，他还提倡演唱者必须进入角色，体现人物性格及“故必先明曲中之意义曲折，则启口之时，自不求似而自合。”

第八节 篆刻



图8-42 文彭篆刻

一、振兴明清流派印的先锋：文彭与何震

在篆刻艺术发展史上，春秋战国、秦汉魏晋六朝时代的印章称为古代印章。明清时代的印章称为流派印章。明清流派印的兴起绝非偶然，元代已为它的兴起拉开了序幕，但由于元代的篆刻家并未形成众多的风格流派。因此，元代仅是作为秦汉印与明清印两个高峰期之间的过渡。而作为振兴明清流派印的先锋，是明代正德、嘉靖年间的文彭与何震。

文彭（1497—1573），字寿承，号三桥，别号渔阳子、国子先生。江苏苏州人，曾任两京国子监博士，所以人称“文国博”。他是著名书画家文徵明的儿子，秉承家学，精于书画诗文，他登上印坛时，虽然先前已有吾丘衍、赵孟頫、王冕等人在印坛上拨乱反正的功绩，似尚未形成强大阵势，明初的印坛仍有杂芜混乱的现象。在此历史条件下，文彭力矫时弊，追踪秦汉印章的艺术精髓，在正本清源的同时并掺入自己强烈的艺术个性，从根本上挽回了印章杂芜的局面，从而开创了印学史上第一个流派——吴门派，从而使文人士大夫纷纷加盟篆刻队伍。所以，朱简说：“自三桥而下，无不人人斯、籀，字字秦、汉，猗欤盛哉！”而丁敬则在诗中写道：“三桥制作允儒流，步骤安详意趣遒。”

文彭的篆刻从秦汉印中吸取了丰富的养料，并参考了宋元朱文印的艺术特点。“七十二峰深处”是方牙印，四周已剥蚀，但文字秀逸多姿，带有宋元朱文印的风格。此印是平底，可能是文彭篆，李文甫代剔的。“画隐”章法工稳匀称，刀法古朴凝重，颇有秦汉印的遗绪。而“文彭之印”（图 8-42）一朱一白则气息安逸静穆，笔法秀丽娇健，体现了深厚的传统功力与个性风格。文彭篆刻还有一个特点就是印章四周剥蚀，线条苍古，沈野曾说：

"文国博刻石章完，必置于椟中，令童子尽日摇之"。从中可见文彭作为一个富有创造精神的艺术家，注重利用发挥石章"松脆易刻"的特点，以清丽古逸的篆法，配以剥蚀苍古的边栏，以显示其浓郁的"金石气韵"，这也为后世的饰印开风气之先。

何震（约1530–1606），字主臣、长卿，号雪渔，江西婺源人（明属安徽徽州）。他与文彭交谊深厚，据周亮工在《印人传》中说何震："于文国博，盖在师友间，国博究心六书，主臣从之讨论，尽日夜不休。常曰：'六书不能精义入神而能驱刀如笔，吾不信也'。以故，主臣印无一讹笔"。文彭、何震当时都居住在南京，是在篆刻艺术上有承前启后之功的大师，对于文字学的研究达到了"尽日夜不休"的程度，可见功力之精深。同时，何震还从明代收藏家顾从德、项元汴处鉴赏了大量的秦汉玺印、金石碑版，吸收了丰富的传统艺术养料，从而使他能法古而不泥古，称雄于印坛，开创了"皖派"。李流芳曾称其篆刻为："各体无所不备，而各有所本，复能标韵于刀笔之处，称卓然矣"。从何震的代表作"笑谈间气吐霓虹"（图8–43）来看，既有汉印遗风，文字又巧于变化，使章法雄浑古朴而变动自然。特别是印章中所留出的几个空块面，更增添了印章的空间感，既有凿印苍劲老辣的气势，又有铸印稳健持重的气息。



图8–43 何震篆刻

何震是一位不甘步人后尘、敢于创新的篆刻大家，他的印章运刀颇有艺术特征，挺拔凝重中见通达质朴，很有笔势刀韵，线条厚重劲健，如"延赏楼印"的刀法就很有创造性，他在运用冲刀的基础上，又适当兼用了切刀，在流畅潇洒中寓古拙持穆。另外何震于边款亦有创造，文彭所刻的边款采用勒碑法，即双刀法，而何震的边款已运用了单刀、切刀，径直为之，具有刚劲爽达的金石韵味，是真正意义上的边款法，为以后不少篆刻家所效法。

二、明代篆刻家群体：苏宣、汪关、朱简

明代篆刻艺苑自文彭、何震之后，名家辈出，形成了一个阵容可观的篆刻家群体，如苏宣、金光先、程原、朱简、梁袠、汪关、胡正言、程朴、程邃、江皜臣、周亮工、顾苓等，而其中以苏宣、汪关、朱简成就为高。

苏宣（生卒年不详），字尔宣、啸民，号泗水，安徽歙县人。幼承庭训，喜读书，善击剑，生性豪侠。曾在苏州文彭家设馆，受到文彭的亲自指导。后来他也曾得到上海顾从德、嘉兴项元汴的帮助，有机会纵览秦汉玺印及古碑石刻。苏宣在对传统艺术的汲纳中认为艺术表现方法应“世不相沿，人自为政。”从中可见他是一位富有个性意识，不落俗套的印坛高手，这也为他创作的别开生面奠定了基础。如他的“流雪回风”印，虽有汉印的意绪，但已超越了简单的摹仿沿袭层次，进入了别出新意的阶段。这方印的章法很严谨，但他在处理笔画线条时，注意增加弧形、圆势的变化，使之方圆相兼，曲直相映。

由于苏宣生性豪放，所以他的个性也积淀在他的印章线条中，使他的腕底刀下流露出一种雄健豪放、洒脱不羁的风貌，如他的“留心山谷”印，气势开张恢宏、笔画丰约厚重、章法捷达大度，特别是四个字均逼于边框，从而开拓了印内的空间，给人以印面开阔感。这方印的笔画线条虽然很端庄工稳，但他利用冲切相间的刀法来增加印章的苍蕴高古之气，虽工稳而不呆板。苏宣的运刀很有特点，同样运用冲刀，他在冲的过程中使用了横披浅削法，从而使线条产生一种坡斜度，一经印泥蘸后钤在纸上，就会产生一种厚重感及立体感，使线条笔画变得含蓄凝重。他的朱文印也刻得极好，“张灏私印”，笔画劲健、刀法刚劲，格调很高。他于1617年完成了《苏氏印略》四卷，他的篆刻艺术风格开“泗水派”。

汪关（生卒年不详，1631年尚健在），初名东阳，字杲叔，安徽歙县人。万历甲寅年（1614），在苏州得到一方汉代精品铜

印“汪关”，遂爱印而改名为“关”。汪关追踪秦汉，古雅工致，自辟蹊径，如“夏彝仲印”，笔画线条稳健沉着，气度从容安逸，用刀则浑朴持重，苍劲沉郁。汪关对汉玉印也颇有研究。玉质比石质坚硬，所以汉玉印的镌刻精细清秀，雍容华贵。而汪关在石上镌刻仿汉印时，亦运刀稳健工丽、清秀细腻柔美，同时运用笔画线条作圆转弯曲，弧势舒展，以增加整体印章的形态变化，使静中寓动，如“徐光启印”就体现了这一艺术特征。

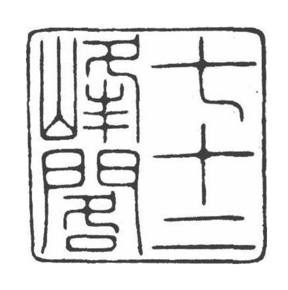
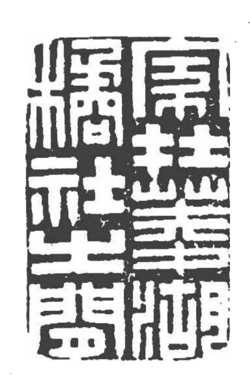


图8-44 汪关篆刻

汪关的篆刻善于体现空间意识，他在笔划线条的镌刻中常采用大面积的并笔法，使印章气势浑厚开阔而又含蓄深沉，如“邹迪光印”其中有不少线条采用并笔，从而避免了机械的等分切割。由于汪关汉玉印的功力很深、刀法精湛、一丝不苟，所以他的圆朱文也十分精彩，如“七十二峰阁”印（图8—44），线条婉转多姿、圆弧交错，刀法则恬静细腻，颇有精工华丽之风，为后代圆朱文印树立了典范。他亦善长鸟虫书印，如“汪关私印”，线条婀娜优美，造型生动多变，刀法工致流畅，谨严处见秀雅。明末不少著名书画家印，多出其手。他因长年寄居江南娄东（今江苏太仓），遂开“娄东派”。

朱简（约1570—卒年不详），字修能，号畸臣，后改名闻，安徽休宁人。他的篆法精严古朴，参以秦玺印的风格，更加着重表现笔意形态，增强了点画之间、字与字之间笔势的呼应和顾盼，产生了一种强烈的提按使转感，如“朱简”、“陈继儒印”，章法奇正相依而平中见奇，韵味醇厚而高古朴茂。朱简在篆刻上的另一重大突破就是完善切刀法，追求涩滞苍莽的运刀效果，笔情刀趣及金石气韵都显得十分强烈。这种切刀法就是每根线条的镌刻由短切动作连续完成，使笔画线条具有轻重变化的节奏韵律感，刀起刀伏于情感意趣之中，富有雕琢的刀感与起伏的笔意。如他刻的“王樨登印”，运刀犀利苍劲、险拙老辣，金石气息十分浓烈。这是由切刀这一特殊镌刻手段所造成的刀法形式美，为以后浙派


图8-45 沈世和篆刻

丁敬所取法，最终形成了一个以“切刀法”为主的印学流派。

朱简在印学理论上也是一位造诣精深的大家，这为他以前的篆刻家所不及。他从万历二十五年(1597)至万历三十九年(1611)，花了十四年时间完成了《印品》一书，对玺印考证、章法探讨、真赝辨别、谬误纠正等均有论述，颇有真知灼见。此外，他还著有《印经》、《印书》、《印章要论》、《印学丛说》等，可谓是著述丰富，不仅在明代，即使在以后五百年的流派印苑中，也是不多见的。

三、清初篆刻家：沈世和、林皋、吴先声

篆刻艺术由明入清，作为一种历史的过渡，在清代的初期必然深受明代篆刻艺术的影响，是继承性大于开拓性。因此，清代初期的篆刻家如沈世和、林皋、吴先声等，他们印章的美学走向基本上是秀逸雍容承明风的，而明代印苑为清代印苑所作的丰厚积淀要到清代中期以后才能勃发显示出来。丁敬、邓石如等大家崛起于印坛，才真正标志清代篆刻艺术鼎盛期的到来。而这些大家所显示出的强烈的创新意识与艺术风格，才真正标志着清代篆刻艺术风范的确立。然而沈世和、林皋、吴先声，这些清初篆刻家，他们在印学上所作的继承性贡献，还是应予肯定的。

沈世和（生卒年不详），字石民，江苏常熟人，寓居苏州。篆刻曾师承文彭，亦工于书画。康熙南巡时，行宫榜额横匾，多出其手。他的篆刻印章有不少是多字印，在章法布排上颇有功力，独具匠心。如“家在菱湖橘社之间”（图 8—45），篆法简约生动而典丽秀雅，章法疏密有致而雍容明朗，特别是刀法圆润劲健而沉着畅达，格古韵清，颇见功力。他的印风在清代初期的印坛上影响较大，效法者很多。辑有《八咏山房印谱》，《虚白斋印谱》。

林皋（1657—?），字鹤田，一字鹤颠，福建莆田人，侨居常熟。篆刻取法汉印，同时亦掺以汪关、沈世和法，笔法精致秀丽，章

法秀逸雍容，刀法劲挺洗练。所以，他的篆刻名重于当时的书画界。如“虞山林皋章”，取法汉印，严谨工稳、简穆古朴、运刀亦遒劲刚健。而朱文印“杏花春雨江南”（图 8-46）则篆法旖旎多姿，章法舒展飘逸，富有书卷气。

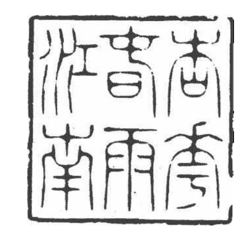


图8-46 林皋篆刻

吴先声（生卒年不详），字实存，号孟亨、石岑，湖北江陵人。他的篆刻章法疏朗而和谐，运刀遒劲朴茂而稳健持重，能“不为今人新奇，不失古人成法。”从“多情怀酒伴余事作诗人”一印来看，风格蕴秀清逸，和沈世和、林皋颇为接近，从中可见他们在印学审美上的共同追求，后人称其为“扬州派”。吴先声对印学理论也颇有研究，康熙二十六年（1687）著《敦好堂论印》，对学印经过、汉印艺术地位、章法、刀法、篆法等均有论述。他说：“印之宗汉也，如诗之宗唐，字之宗晋。学汉印者须得其精意所在，取其神，不必肖其貌。”这是颇有美学见解的。

四、清代中期篆刻家：高凤翰、汪士慎、高翔

清代中期的篆刻艺苑，已出现了繁荣兴旺的局面，流派纷呈，名家辈出。丁敬首先开“浙派”印风，邓石如成为“皖派”的巨擘。然而高凤翰、汪士慎、高翔以自己独特的印风在印苑各领风骚，他们的印章有着浓郁的艺术气息和个性抒发，高凤翰、汪士慎、高翔三人都有着深厚的艺术修养与完善的智能结构，除了篆刻外，精于书法、绘画、诗文。高凤翰、汪士慎、高翔画名甚大，然他们又是极不幸的，高凤翰五十五岁时右手病废，汪士慎五十四岁时左目失明，六十七岁双目失明，高翔晚年亦右臂病残，这对于艺术家来说无异是沉重的打击，但他们依然以顽强的毅力从艺不息。

高凤翰（1683—1749），字西园，号南村、南阜，山东胶县人，右手病废后，改号半亭、老阜、石道人、尚左生、丁巳残人、南阜老人等。汪启淑在《续印人传》中说他：“自幼颖异，好读书，长而博学经典，究精艺术，负超卓之才。尤豪于诗，酒酣耳热，

挥洒烟云，往往千言立就。究心缪篆印章，全法秦汉，苍古朴茂，罕与俦匹。山水极纵逸，不拘于法，以气胜。草书圆劲飞动，有天趣。”他的篆刻胎息秦汉，高古逸放，如他的“高凤翰印”，苍劲厚重、章法茂密、线条尤为丰满圆润。特别是他刻的大印“家在齐鲁之间”（图 8–47），大气磅礴，风格雄浑，在古拙的笔画线条中表现出了苍莽的笔情刀趣，格调高逸。乾隆二年（1737），右手病残后奏刀困难，常篆印面，由侄辈或学生镌刻。



图8–47 高凤翰篆刻

汪士慎（生平简介见本章绘画部分）的篆刻取意于小篆运笔，秀逸清丽而婉转多姿，结体巧妙地掺用缪篆，简约稳健而端庄朴茂。以这样自出新意的文字入印，就必然会使章法生动和谐，平稳中寓变化，韵味浓厚。如他的“七峰草堂”，篆印法舒展清丽，章法自然流动，运刀凝练沉着，艺术个性鲜明。他的篆刻创作态度严谨，不肯轻易奏刀，所以传世作品极少。

高翔（生平简介见本章绘画部分），他与艺术大师石涛交谊甚笃，石涛死后，他每岁都扫石涛之墓，李斗在《扬州画舫录》中载：“石涛死，西唐每岁春扫其墓，至死弗辍”。他的篆刻构思严谨，章法和谐，取法于程邃而颇有汉印之遗韵，如“长啸呼风”，稳健凝重，气质古朴。朱文“蔬香果绿之轩”，笔画秀逸而简练，刀法朴拙而不纤巧，儒雅峻丽而别具风韵。

五、邓石如的篆刻创作新观念

在清代篆刻艺苑上，邓石如（生平简介见书法部分），是一位极有艺术觉悟与美学理念的印学大师。他的篆刻意识及篆刻实践，为篆刻艺苑开拓了新的创作方法与审美视野。邓石如登上印坛时，他的前面已有明代文彭、何震、苏宣等印学大家，和他同时代的有丁敬、蒋仁、黄易等浙派名家，这些前辈与同时代的篆刻家们功力精湛，印艺高超，大都得力于秦汉印系而加以变法创新。如果再从纯印学圈子中来赶超这些印学名家、自立门户，似乎很

是困难。于是邓石如以自己敏锐的艺术感觉寻觅着篆刻艺术新的突破契机，为此他大量观察周、秦以来的“金石铭识”，遍访各地的“断碑残碣”，博览研究了拓片善本，再凭借着他深厚的书法艺术功力，终于提出了“书印相参”的篆刻创作新观念，“书从印入，印从书出”。世称“皖派”、“邓派”，对印坛产生了巨大的影响。



图8-48 邓石如篆刻

邓石如的“书印相参”论，意在强调书法点画线条的运笔、结构、章法之美与篆刻刀法、章法、笔法之美有机的结合，即不是单纯的为刻而书，而是以书为载体，以刀为显形，将书法线条与金石效果通过刀法生动的展示出来。因此，综观邓石如的印作注重写意、笔触鲜明、刀感畅达、章法和谐，使书法美与篆刻美达到了自觉的统一，从而将笔致、刀感及石韵互为作用，显示了一种新的篆刻美学风采。邓石如的朱文印大都圆转婉约、清秀矫健，章法亦疏密有致，变化自如，再经过刀法的镌刻，更显出一种苍劲郁勃的效果。如他的“燕翼堂”生动地反映了这种艺术特点。他的白文印，线条丰满圆润，姿态典雅秀逸，其刀法则厚重浑朴，颇有力度与气势，如他的“灵石山长”、“瞾城一日长”（图8–48），线条流畅灵动，运刀劲健从容，达到了以刀代笔的艺术境地。他在赠罗聘的“乱描繁花向晴昊”一印的边款上，曾自信自负地刻道：“两峰子梅，琼瑶璀璨。古浣子摹篆，刚健婀娜。”

六、桂馥、张燕昌、董洵、巴慰祖的篆刻艺术

清代中期较著名的篆刻家还有桂馥、张燕昌、董洵、巴慰祖等。桂馥的篆刻追踪秦汉，气息古朴、刀法劲挺，但印风较为拘谨，如“两峰秘芨”。张燕昌虽为丁敬得意之弟子，但他篆刻能不拘于师法，古逸朴拙而气淳质厚，如他刻的“梦禅居士”刀法苍劲古朴，章法疏密自如。“趣在有无间”秀逸纤丽而意趣盎然。董洵的篆刻取法多方，上追秦汉，下效文彭、何震，并取丁敬切刀法。如“衣云和尚”笔法恣肆灵动，运刀挺劲浑厚，富有新意。白文

印“悠然见南山”，颇有汉印风韵，但用切刀法奏刻，涩拙遒劲。巴慰祖的篆刻清秀典雅，工丽稳健，如他的“下里巴人”矫健峻逸、疏朗旖旎，形象地展现了他的印风。

七、西泠八家

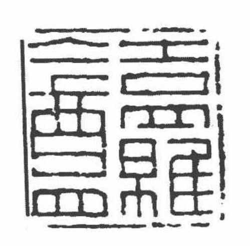
清代中期（乾隆、嘉庆年间），以丁敬为首的浙派崛起于印苑，后继者中卓有成就的有蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松，后人将他们合称为“西泠八家”，从而形成了一个阵容壮观、实力雄厚、造诣精深、影响深远的印学大流派，有力地推动了篆刻艺术的发展，在我国篆刻艺术发展史上占有重要的地位（“西泠八家”起自清代中期延至清代后期，但为了叙述的方便，故不分开）。

丁敬（1695—1765），字敬身，号砚林，又有钝丁、清梦生、玩茶翁、龙泓山人等别号，浙江杭州人。汪启淑在《续印人传卷二·丁敬传》中说他：“矢志向学，于书无不窥，嗜古耽奇，尤究心金石碑版，务探源流考同异，使毫发无遗憾焉。时杖履两峰三竺间，北遇摩崖嵌壁篆刻，莫不手自摹拓，著有《武林金石录》。”从中可见丁敬的勤奋好学和对金石学的深入研究，因而在金石碑版中吸取了丰富的艺术养料。丁敬的篆刻名重当时及后世，李斗曾云当年“求其篆刻者白金（银）十两，为镌一字”。他还精于鉴别考证之学，收藏甚富，诗文、书法、绘画也颇有造诣，是一位艺坛领袖级的大师。但他生性孤傲，不媚世俗。

丁敬从朱简的切刀法中得到启示，充分发挥切刀的艺术特征，即强调运刀镌刻的节奏起伏与锋颖苍劲来显示刀法的力度与气势，表现切刀的质感形意。朱简的切刀法还是雏形阶段，其运刀的起伏还不太大、笔画线条的节奏感还不十分强烈。但有一点是应当首肯的，那就是朱简的切刀已有意识的运用切刻奏刀之法来体现笔意刀势。丁敬作为一个有见识的艺术家，凭着敏锐的观

察力看到了朱简的切刀体现笔意刀势这一艺术特征后，就取其一端加以发挥，将切刀的起伏性加大，使锋口衔接明显，苍劲而爽捷，从而使线条产生一种流动感与节奏感。并在取法汉印的基础上，巧妙地运用切刀的起伏来增加隶书的波笔意味，使线条朴拙古穆中有简静秀逸之气，从而使切刀法的运用达到了崭新的阶段，凸显了金石质感与气韵，为浙派的形成奠定了基础。他所刻的“龙泓馆印”（图 8–49），运刀刚劲而节奏畅达，特别是起笔与收笔，由于切刀运动镌刻的效果而产生浑厚的隶意。朱文印“砚林亦石”的刀法也古拙中见飘逸，以刚带柔，方圆兼备，隶书的波笔意绪颇浓。因而汪启淑曾说他的篆刻：“古拗峭折，直追秦汉，于主臣、啸民外，另树一帜。两浙久沿林鹤田派，钝丁力挽颓风，印灯继焰，实有功也”。丁敬的边款也颇具特色，他继承并发展了何震单刀边款法，简捷写意，生辣苍劲，富有金石气。如“阿同”印的边款结构严谨，行气布白流畅。


图8–49 丁敬篆刻


图8–50 蒋仁篆刻

蒋仁（1743–1795），初名泰，字阶平，后来他在扬州平山堂得“蒋仁之印”古铜印一方，从而像汪关那样爱印易名为“仁”，改号山堂，浙江杭州人。他的篆刻效法丁敬，但发挥自己崇尚朴拙的特点，使篆刻印章的线条更为遒劲清峻、洗练苍古，给人以一种刚健劲拙之感。他刻的的朱文印尤为精妙，线条坚挺，隽秀从容，如“袁维庵”（图 8–50）印章法工稳、刀法刚劲、线条清丽，特别某些笔画稍加变化，别有天趣。他的白文印“无地不乐”朴拙中见厚重，带有古雅的气息。蒋仁一生性情孤洁，创作态度十分严谨。他亦工于书法及山水，格调高逸，为人所重。

黄易（1744–1802），字大易，号小松，秋庵，别署秋景庵主，莲宗弟子。浙江杭州人，官至山东济宁运河同知。黄易出生在一个艺术气氛极浓的家庭中，其父是诗人黄松石，母亲梁孺人也有诗名。而他自小聪颖，又自幼家学，禀承庭训，具有良好的艺术素质。能书善画，精研金石文字。黄易曾师事丁敬，上效秦汉，


图8-51 黄易篆刻

兼习宋元诸家。汪启淑在《续印人传》中说他："刻印专师秦汉，曾问业丁龙泓征君，兼工宋元纯正诸家，款识亦古雅。"他是"西泠前四家"中继丁敬之后成就最大的篆刻家，影响广泛。黄易的篆刻字法简约中见严谨，他取丁敬用刀苍劲朴拙的一翼而掺以厚重古逸之气，使之稳中求变。他的刀法锋芒不太外露，显得较为浑朴，但为了不使笔画线条由此而显得呆板，他则较注重线条的轻重粗细之分，方圆转折之别，因而节奏强烈，富有阴柔阳刚之变化。特别是他的白文比丁敬隶书意味更浓郁，善于在起笔收笔处运用刀刻的起伏，自然而然地带出隶书笔意，如"小松所得金石"（图 8-51），刀法稳健而厚重，线条起伏而流动，起笔收笔带有蚕头燕尾之势，而交笔处以圆势来增加线条的丰满感。故他在"得自在禅"边款中曾说："汉印有隶意，故气韵生动，小松仿其法。"他所刻的朱文印方劲刚健，线条坚挺隽秀，气韵渊雅醇厚，在笔划结构上带有较大的汉摹印的遗绪，方整平直，变化微妙。如"卖山买画"线条质朴，刀法劲挺。他曾有著名的治印格言："小心落墨，大胆奏刀"。著有《小蓬莱阁金石目》、《小蓬莱阁金石文字》、《嵩洛访碑目记》等，辑有自刻印《种德堂集印》、《黄小松印存》等。

奚冈（1746–1803），初名钢，字铁生，号萝龛，别号奚道士、蒙泉外史、散木居士，安徽歙县人，后移居浙江杭州。他是一位博学多才的艺术家，擅长山水花卉与书法。他的篆刻服膺丁敬，但他并没有让自己的个性淹没于效法前人之中，他充分发挥清隽明丽的艺术特征，利用切刀的起伏提按来增加线条的波笔意态，更见冲和婉约而丰神流动。奚冈的白文印朴茂工丽，笔画线条简练，如"画梅乞米"，笔画丰厚，姿态安逸、隶书意味很足，极富书卷气。他的朱文印"奚冈言事"（图 8–52）运刀的节奏感强烈，锋颖犀利，劲健峻约。

陈豫钟（1762–1806），字浚仪，号秋堂，浙江杭州人。对

文字学、金石学颇有研究，善画兰撇竹。他的篆刻师承丁敬，兼学秦汉古铜印法，作品风格秀逸工致，运刀质感精妙。如“陈豫钟印”，运刀浑朴持穆，颇得汉铜印韵味。他刻的朱文印也简劲平稳，结构巧妙，运刀外方内圆，从而以外在的平正来显示内在的意境，他在“赵辑宁印”的边款上曾说：“书法以险绝为上乘，制印亦然，要必既得平正者，方可趋之，盖以平正守法，险绝取势，法既熟，自然错综变化而险绝矣。予近日解得此旨，具眼人当不谬予言也。”这可谓是他冶印的美学思想，从平正中追求险绝，如“求是斋”（图 8-53）笔画线条变动自然，平实质朴中对某些笔画稍作妙写，便觉生动险绝而平中出奇。可以讲陈豫钟的篆刻是学古而不泥古，深得师传而有己法，他曾批评过董洵等人的篆刻泥古之病。著有《求是斋集》、《古今画人传》，辑有《求是斋印谱》。

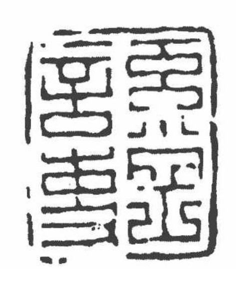


图8-52 奚冈篆刻

陈鸿寿（1768-1822），字子恭，号曼生、曼公，别号胥溪渔隐等。浙江杭州人。他的行书潇洒秀逸，隶书古朴凝重，有自己独特的风格，颇负时望。他也善画梅竹，精研摩崖石刻碑版，收藏宏富。嘉庆六年（1801）拔贡，曾任溧阳知县，南河海防同知。在溧阳时，工余赴宜兴调研紫砂，与杨彭年合作制壶，世称“曼生壶”。他系清代晚期书画篆刻艺术大家，以爽朗豪放，纵恣英迈的刀法，使浙派面目为之一新。他的创作态度十分严谨认真，曾问艺于黄易。他刻的白文印“吴罴印信”、“梅庵鉴定”刀法清刚朴茂、苍健浑厚，特别是笔的轻重起伏颇大，从而可见内蕴隶意。陈鸿寿的朱文印别出新意地在篆法中掺入草法，姿态生动，使篆字的运笔、结构更为简约，如“问梅消息”、“西泠钓徒”（图8-54）两印，稳健中带有潇洒的意态，“梅”、“西”、“钓”等字蕴有草书笔意，从而在工稳中见恣肆，简约中见奇谲，静逸中见灵动，艺术效果是极佳妙的。陈鸿寿和陈豫钟两人在当时齐名，被人合称“钱塘两陈”，他们相交友善，切磋印艺直至终身。



图8-53 陈豫钟篆刻



图8-54 陈鸿寿篆刻



图8-55 赵之琛篆刻

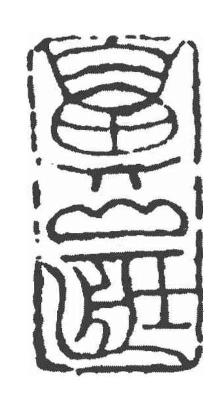
陈豫钟曾以真挚的感情说“予自甲辰年与曼生相交，迄今二十余年，两心相印，终无闲言。篆刻予虽与之能同，其一种英迈之气余所不及，若以工致而论，固无多让焉”。他不仅追叙了与陈鸿寿的友谊，而且指明了各人艺术上的长处。陈鸿寿的边款也十分隽丽婉约，特别是隶书边款，运笔古朴、结构谨严，颇得汉碑韵味。著有《种榆仙馆诗集》、《桑连理馆诗集》等，辑有《种榆仙馆印谱》。

赵之琛（1781–1852），字次闲，号献父、退庵，别署宝月山人、宝月山居士，浙江杭州人。出身于名门，家富金石书画收藏，幼承庭训，故精于书画及金石文字，篆刻以陈豫钟为师，兼取黄易、奚冈、陈鸿寿诸家之长。他笃信佛教，平时闭门不出，以书画篆刻遣怀度日，晚年经常摹写佛像，名其居曰：“补罗迦室”。赵之琛篆刻的传统功力极为深厚，在他所刻的印章边款上常刻着“仿汉印”、“仿汉朱文印”、“仿汉铜印”、“仿秦人印”、“仿秦代铜印”等。如他所刻的“江东步兵”、“汉瓦当砚斋”，前者颇得汉铸印法，工稳端庄，雍容大度；后者颇得汉凿印法，古拙坚劲，在不经意处见功力，其效法前人的印艺是很巧妙的，如“草蛇灰线”，初看无迹可寻，细考则颇有根基。正因如此，赵之琛的篆刻作品刀法古拙劲挺、锋颖坚利，章法静穆简练，稳健幽逸，气格高古，深为陈鸿寿所推重。他刻的朱文印“双井园官”（图8–55），运刀刚健而带有起伏变化，线条丰厚凝重而姿态生动。所以，在发展丁敬所创始的浙派篆刻艺术过程中，“前四家”中首推黄易，“后四家”中则应推陈鸿寿与赵之琛，从而成为清代后期（嘉庆、道光）以后篆刻艺苑颇有影响的印家。著有《补罗迦室印集》，辑有《补罗迦室印谱》等。

但赵之琛晚年的篆刻作品习气日深，趋向定式，刀法和章法日益僵化、雷同，特别是运刀呈锯齿形，形式老化单调。而他在当时的印苑影响巨大，存世作品又多，所以学其篆刻者甚多，造

成了不良的影响。可见一个艺术家如果不善变通，必将会作茧自缚。

钱松（1818–1860），初名松如，字叔盖，号耐青，又有铁庐、耐清、西郊外史、云居山人等别号，浙江杭州人。他自幼喜好金石文字，擅长书画，曾以顽强的毅力手摹汉印两千方，他在师秦汉的基础上广采博取，效法丁敬，总结前人运刀的经验，在运刀过程中切中带削，立体感、苍茫感都很强，从而创造了新的刀法。虽然他的运刀是以切带削，所以有些作品与浙派风格不尽相同。但他毕竟受到浙派的较大影响，又效法过丁敬，在创新刀法中也是以切带削，因此他的不少作品依然可以见到浙派的意绪，再说他又是杭州人，所以人们依然将他归入“西泠八家”。但客观地讲，他是“西泠八家”中最富创新变通意识的印人，赵之谦在观其印作后，推崇曰：“此丁、黄后一人，前明文、何诸家不及也。”他刻的白文印“叔盖金石”，运刀切刻意味明显，线条古朴，隶意姿态也颇生动。而朱文印“鼻山藏”（图 8–56）线条秀逸劲挺，锋颖峻利，从而可见在钱松的篆刻创作中，有一部分印是明显地采用浙派切刀法刻制的。另一部分则是他运用切中带削的创新方法而刻制，而这部分印在他后期创作的作品中占有很大比例。因为切中带削既有切刀的坚劲朴拙，又有削刀的流畅浑朴，顿挫起伏而变化多姿，使线条更加苍莽古拙。如他刻的“美意延年”，就是他运用切中带削创作的典型之作，因而貌拙气盛，雄浑古逸，为以后的吴昌硕所取法。辑有《铁庐印谱》、《钱叔盖印谱》等。


图8–56 钱松篆刻

八、群星灿烂的清末篆刻艺苑：吴熙载、赵之谦

清代后期，篆刻艺苑名家不断崛起，形成了一个壮观的群体，出现了群星灿烂的鼎盛局面，如杨澥、吴熙载、徐三庚、赵之谦、王石经、胡镢、吴昌硕、黄士陵等。他们除了精于篆刻外，亦擅长书法、绘画、诗文、金石考证之学，具有那个时代典型的艺术综合性智能与书画变通性智能，无论在美学观念还是在创作方法



图8-57 吴熙载篆刻

上，都达到了历史的高度。其中尤以吴熙载、赵之谦、吴昌硕、黄士陵为一代篆刻艺术大师。特别是赵、吴、黄更是极大地拓展了篆刻艺术的创作能量，多元地开辟了篆刻艺术的风格取向。

吴熙载（1799—1870），原名廷飏，字让之、攘之，别署让翁、晚学居士等。江苏仪徵人，包世臣弟子，擅长写意花鸟，书法功力亦深厚，尤以篆书名世，亦工于金石史地考据之学，这为他从事篆刻艺术创作奠定了坚实的艺术基础。因此，他在篆刻实践中也充分发挥了自己善书的特长，始以汉印取法，后专攻邓石如，继承了邓石如“书印相参”的印学观念。同时，他的刀感意识也是很强烈的，善用冲刀法镌刻，注重运刀的“写意”性，以便更好地突出“书印相参”的艺术效果，生动地展现笔情刀趣，前人评其运刀为“神游太虚，若无其事”。

吴熙载篆刻艺术的第一个特征是强调“书意”性，综观他的印文书写，笔法清健流畅、方圆相兼，结体舒展秀逸、婀娜多姿，章法布排亦疏朗而不松散，严谨而不局促，其朱文印更显示了这一艺术特征，如“逃禅煮石之间”（图 8—57）体态修长旖旎，线条婉丽飘逸。他篆刻艺术的第二个特征是讲究“刀感”，他的运刀或冲走或披削，以轻浅取势，洒脱遒劲而酣畅洗练，富有力度与气势，使印文线条见刀见笔，鲜明地再现了刀法的质感肌理与金石气韵。他篆刻艺术的第三个特征是讲究“节奏”，如仔细分析其运刀过程，在每一根线条中都具有轻重快慢、跌宕起伏、顿挫疾涩的变化。如他刻的朱文印“足吾所好玩而老焉”，用刀爽捷劲健，线条流转多姿而神情凝注。他刻的白文印“两罍轩”，运刀扎实畅达，线条丰腴而圆浑，他善于在转折处进行粗细轻重的变化，以增强运刀的节奏与力度，同时这样也可以使线条具有立体感，刚柔相济而腴美峻逸。他一生治印勤奋，数量达万余方，晚年更人化境，不落墨而率意奏刀镌刻，卓然大家风范，因而在当时及其后为不少人所效法。著作有《吴让之自评印稿》、《通

鉴地理今释稿》，辑有《师慎轩印谱》、《吴让之印存》等。

赵之谦（生平简介见本章绘画部分），他是一位造诣深厚而善于变法创新的全能型艺术家。在篆刻艺术上受邓石如“印从书出”、“书印相参”的启迪，大胆地进行“印外求印”，将镜铭、钱币、权量、诏版、碑额、铜器款识等经过变化后入印，融会贯通，别开生面，风格清新，为以后篆刻艺术的多方取法及篆刻艺术总体性提高作出了历史性的贡献。不愧为才华横溢、富有创造精神的一代印学大师。



图8–58 赵之谦篆刻

赵之谦初涉印苑曾是浙派风靡之时，所以也学过浙派的切刀法。后又宗法秦汉玺印、宋元朱文及皖派等，从而在笔法、章法、刀法上均成系统地突破创新。他的篆刻笔法变化生动，如“二金蝶堂双钩两汉刻石之记”、“节子辛酉以后所得书”，笔画线条秀丽清隽，疏密迎让自然和谐，这两方虽系多字印，然而在印面上都显得舒畅雍容，可谓是篆法精美。而“灵寿花馆”（图 8–58）却用诏版笔意，朴拙简静中见灵动变化，刚健挺拔中见婉约秀逸，格调的确是很高的。“丁文蔚”则奇妙地用《天发神谶碑》入印，雄强洒脱、犀利峭拔。后人曾说赵之谦此两印就为以后开出了两个印学流派，“灵寿花馆”印为黄士陵所取法，开朴拙清峻的“黟山派”。“丁文蔚”印为齐白石所取法，开洒脱豪放的“齐派”。由此可见，赵之谦的篆刻艺术为人们提供了篆刻美学上多元化的参照系。

在章法上赵之谦亦是一位善于“置阵布势”的高手，所作不少印章敢于大疏大密，大开大合，如著名的篆刻经典之作“二金蝶堂”（图 8–58），疏密离合，谨严疏放，“二”字空出大块面，而“蝶”字则紧密并笔，一紧一松相映成趣，整方印仿佛就是给人以线条与块面的组合感，可谓是“密不容针，疏可走马”。赵之谦在刀法上亦善于取势，遒劲而畅达，如“丁文蔚”印就大胆地运用了单刀冲刻法，表现了魏碑的苍劲郁勃之势。而他刻的满

白文则凝重浑朴，深得汉印用刀之精髓。而“二金蝶堂”印的刀法稳健丰润而骨力洞达，从而在刀石之间体现出了笔墨书意与金石质感。他曾深有感触地说：“汉铜印妙处，不在斑驳而在浑厚，学浑厚全恃腕力。石性脆，力所到处，应手辄落，愈拙愈古。看来似乎平平无奇，而殊不易貌”。因此，清代吴大徵曾在《甄古斋印谱》中说：“摹仿汉印而不为汉印所拘束，参以汉碑额、秦诏版，兼及古刀币，会稽赵㧑叔对此深有研究，自成新貌”。

值得一提的是赵之谦在边款上也作了开创性的变革，他首先将魏碑书法、佛龛造像、变形走兽、马戏杂技引进边款艺术之中（图8-58），具有石上浮雕造形之美，这与他精于绘画是分不开的。而他用小篆、魏碑等刻边款，笔情刀势极为清峻峭丽，很有金石碑刻之意趣。著有《补寰宇访碑录》、《悲盦诗賸》，辑有《二金蝶堂印谱》等。

九、篆刻艺苑的“双子星座”：吴昌硕、黄士陵

吴昌硕是一位在书法、绘画、篆刻、诗文领域成就卓越的艺术大师（生平简介见绘画部分），而在他的从艺道路上，从事篆刻艺术的时间最早也最长，他从十四岁奏刀学印至老不懈，创作经历达七十年之久，创立了影响深远的“吴派”，并于1913年被公推为西泠印社首任社长。吴派的创立在篆刻艺术发展史上具有不同凡响的意义，而他的篆刻也是他从事诸艺的根基与铺垫。因为他把书、画、诗等多种艺术因素与表现形态生动而理性地融合在一起，从而极大地拓展了篆刻艺术的表现领域，提高了篆刻艺术的美学境界。对于这一点，虽然明清一些篆刻大家也曾作过尝试，如丁敬、邓石如、吴熙载、赵之谦等，但吴昌硕探索的效果、成功的效率及艺术的效应是颇为壮观的，可见他是位集大成者。

吴昌硕一生中临摹了大量的碑帖及金石拓片，特别是对石鼓文毕生致力研习，最终以石鼓文为基础融进了诏版、瓦甓、碑碣、

封泥等诸种书体，因而印章文字书体风貌多变，有封泥韵味、古玺遗绪、瓦甓气息、碑碣韵致、封泥形态、石鼓意趣等，内涵丰富，古意盎然。如朱文印“心陶书屋”（图 8-59）以封泥法作边缘，而文字却采用石鼓文之笔意，姿态朴拙中寓灵动丰腴。“节堂”（图 8-59）则既有汉缪篆的端庄凝重，又有石鼓文的气势笔调，劲健峭拔而浑厚宏放。因此，吴昌硕入印的篆体字法含有石鼓文的朴茂、汉缪篆的简约、古玺印的恣肆、封泥印的浑厚、瓦甓文的刚健、诏版字的俊挺，表现了奇崛中见俊秀、浑厚中寓生辣、恣肆中含华滋的艺术美感。







图8-59 吴昌硕篆刻

吴昌硕的篆刻章法貌似漫不经意，实为内涵法度，颇有绘画章法中空白与块面的大写意风韵，虚实相生，变化自然。这是他将画理运用于印理的艺术变通。如“千寻竹斋”（图 8-59）挪让离合中见气势奔放，密右而疏左，在印面中形成虚实，利用“寻”字中部伸展与“斋”字呼应，似竹影婆娑，富有画意。而“且饮墨沉一升”采用了密中间而疏左右两边的方法，给人以“密不容针，疏可走马”之感，于谨严稳健中显示洒脱端庄，达到了章法的高级境界“疏处密、密处疏”的辩证效果。吴昌硕篆刻章法还有一个重要的艺术特征，即能表现出强烈的节奏韵律感，印中笔画形态的伸缩、笔力气势的交融，形成长短高低、轻重粗细、方圆欹正、曲直纵横等变化，形成了鲜明的节奏韵律，如“园丁墨戏”一印，“园、墨、戏”三字舒展自如、节奏流畅，而“丁”字以较重的圆点代之，犹如重音节，从而使整方印更显得节奏流畅而气势深沉。

篆刻中的字法、章法最后还是要通过刀法来完成并表现的，因此吴昌硕对于刀法的重大改革，正是适应了他字法与章法的需要，并使之得到淋漓尽致的表现。以前的篆刻家所使用的刻刀大都是锐角快刃的小刀，这种刻刀由于锋口犀利、刀身轻便，可以达到奏刀明快劲健的效果。而吴昌硕改用钝角厚刃的刻刀，并使

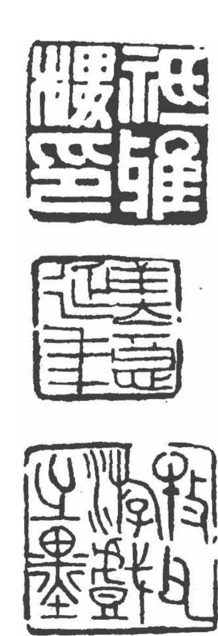
刀杆粗重，这样在刻印时由于刀身粗重而增加了力度，由于钝角厚刃在刻线条时增加了磨擦，从而产生了独特的刀法效果，古拙淳朴、老辣苍莽。在吸取吴让之、钱松冲切披削的基础上，以钝刀厚刃硬入法奏刀，排奡劲健而貌拙气盛，大气磅礴中颇具阳刚之美。如他所刻的“归安施为章”、“野西”，刀法就十分豪放雄浑，具有“力能扛鼎”的美感。他的边款也镌刻得生辣峭拔，以单刀直切入石，落刀处钝，收刀处锐，富有苍莽隽利的金石之气。

吴昌硕还创造性地运用刀法在印面上表现出墨法效果，如他刻的“西泠印社中人”，用刻刀的刀杆有意识地敲击某些笔画，似枯似燥，四周边线则大胆用刀敲击，采用封泥法，尤如风化剥蚀，更显古穆，使之具有墨色滋润枯湿及晕染之感，豪放中有妍丽，浑朴中见秀逸，犹如挥洒自如的印上泼墨大写意。著有《缶庐集》等，辑有《朴巢印存》、《苍石斋篆印》、《铁函山馆印存》、《缶庐印精拓》等。

黄士陵（1849—1908），字牧甫（一作穆甫、穆父），号倦叟、倦游窠主，室名蜗篆居、延清芬室、古槐鄰屋。安徽黟县人。他与吴昌硕都是清末杰出的篆刻家，吴昌硕所开创的“吴派”与他所开创的“黟山派”交相辉映。

黄士陵作为一代艺术大师，除了印学外，亦精于书法、绘画，并自成一格。他出生于一个艺术家庭，父亲博学能诗，著有《竹瑞堂集》。他从小就喜爱篆刻，八岁便奏刀刻印。曾在国子监从盛昱、王懿荣、吴大澂学。后侨居粤中，专事书画篆刻，对岭南篆刻颇具影响。篆刻初学吴让之、陈曼生等皖、浙诸家。以后他又取法汉印，并广泛研究周金鼎器铭文，从“印中求印”里突破出来，走向“印外求印”，把自己丰富的金石学知识与印学融会贯通，同时对几百年来以“烂铜印”作为仿汉的标准进行了变法，用光洁妍美的印风再现汉印面目，从而最终形成了他的篆刻风格：精巧而朴拙，平正而奇险，挺劲而秀逸，富有内蕴的意境。

黄士陵的篆刻以薄刀锐刃法奏刀，挺拔酣畅而劲捷流利，如他刻的“祇雅楼印”（图 8–60），运刀洗练平实，内含峻拔圆浑之气，平中见变，静中寓动，具有一种“即能险绝，复归平正”的质朴之美。他刻的朱文“美意延年”（图 8–60），线条挺括隽逸，在笔画线条的交接处运刀刻足，因而节奏铿锵而锋颖犀利。所以罗复堪在《黄牧甫先生印存》序言中说他的篆刻“治印峭拔雄深，古茂渊懿，以方而新奇，以欹斜而返正，随方变化，位置天成，可谓印之绝特者也”。黄士陵善用周金文字入印，章法恣肆纵横而呵成一气，如他的“勇猛精进”、“牧父游戏之墨”（图 8–60），章法疏密穿插、大小相掺，茂密处不板滞，疏朗处不破碎，显得匠心独运而耐人寻味。他曾在一方印的边款上刻道：“多字印排列不易，停匀便嫌板滞，疏密则见安闲。”而他的白文印章法则另显一种安逸怡静、端庄从容的气度，他篆刻的笔法也变化多方，从秦汉玺印、钟鼎镜铭、权量钱币、古匋砖瓦中撷其笔意结构，欹正相依而方圆兼备，笔致奇纵跌宕，如“十六金符斋”就颇有奇姿妙态、灵动险绝。黄士陵的边款也很别致，他以单刀冲刻魏碑书体，如“延年益寿”印的边款，方劲峻利、见刀见笔，气韵和畅。他还善于借边款来记事抒怀，文笔隽永，颇有文学色彩。辑有《黟山人黄穆甫先生印存》、《黄牧甫印存》等。


图8–60 黄牧父篆刻

第九节　工艺

明清的工艺美术在宋元的基础上获得了全面的发展，呈现了繁荣兴旺的势态，无论是陶瓷、丝织，还是漆雕、金属工艺等，都体现了鲜明的时代特色，展示了精美的艺术风貌。明清工艺美

术昌盛的成因，从纵向方面来看，既是我国工艺美术长期发展、积累所致。同时又与明清之际城市经济的进一步活跃，绘画艺术的发达，科学技术的进步，资本主义经济萌芽的产生都有相应的关系，从而反映了工艺文化的整体性提高。

一、色彩瑰丽的明清陶瓷

明清时期各窑的陶瓷产品，都有技术上的突破与艺术上的创新，而其中尤以江西景德镇为成就最高。当时谓："工匠来四方，器成天下走。"其全盛时官窑达五十多，民窑达九百多。景德镇陶瓷除了保持造型精美，胎质坚薄、釉色纯美的传统特点外，还采用了浇釉与吹釉法，使陶瓷上施釉更为均匀协调。同时，釉色也趋于多样，有鲜红、宝石红、郎窑红、豇豆红、黄釉、翠青釉、孔雀绿、宝石蓝、茄皮紫等。据景德镇《陶成纪事碑》载共有五十七种，其中特别是"甜白瓷"的烧制成功，标志着白瓷的重大突破。这些单色釉瓷器在色彩上的艳美与纯净，为彩绘瓷器的发展奠定了工艺基础与技术条件。于是推动了各种釉下彩和釉上彩的发展，如明成化年间成熟的"斗彩"就是先以釉下青花绘出主要纹饰图案，然后再入窑烧制，取出后再在釉上根据需要点色加彩，再入窑烘焙，因而色彩丰厚，层次清晰，颇有装饰效果。清雍正年间制作的一斗彩"花卉纹瓷尊"，色彩瑰丽，花纹旖旎。而青花加彩在明成化以后，色彩更加艳美典雅，绘制工丽精湛，一般是以青花作基色，然后施以绚丽的色彩，形成对比色调。

除了上述的斗彩、青花加彩外，还有三彩、五彩、珐琅彩等。五彩系有釉下青花与各种釉上彩相交融，以红、绿、黄、紫为主色，有时也以褐黑色勾描，整体色彩十分灿烂艳丽，有五彩缤纷之感，由于五彩在颜色上所具有的多重功能，因此五彩瓷器上的绘制纹饰或图画都很精美，与当时绘画艺术有密切的关系。五彩瓷至清代获得了更大的发展，主要是在康熙末年使用了从国外进口的胭

脂红，从而使各种颜色的色感表现细腻而丰富，由五彩演变成粉彩，从而使瓷器更趋于富丽堂皇与明丽奇艳。如明代万历时《五彩云龙瑞兽花石纹八棱花觚》（图 8-61），以红为主色，配以黄、绿等色，古朴典丽，色调明快。而清代雍正时《粉彩花鸟瓜棱瓶》（图 8-62），则整个器身构图疏密有致，造型丰满圆浑，色彩辉煌艳丽，画风典雅中见工致，亦写意亦工笔，气格雍容高迈。由于粉彩釉的施染，因而富有立体效果。珐琅彩则在白瓷上由画工或画师用特殊的彩料绘画，然后入窑烧制，工艺考究，制作精细，纹饰优美，画风工致，因而是十分昂贵的皇家宫廷或官僚富商的珍藏品。如清乾隆时的景德镇珐琅彩“竹菊鹌鹑瓷瓶”，器身白净光洁，青竹萧疏，菊花正开，鹌鹑的姿态极为生动，而色彩则很典雅鲜嫩，颇有格调。由此也可见瓷画艺术的高度水平。明清的写意山水、工笔花鸟等都在这个时代的瓷器上得到反映，并能体现出一些著名画家的画风。

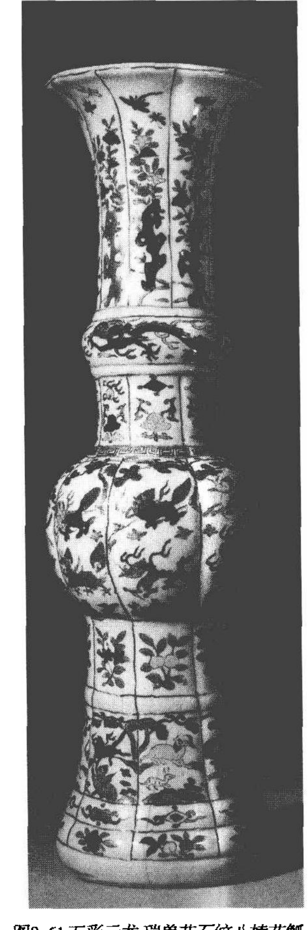


图8-61 五彩云龙瑞兽花石纹八棱花觚

随着陶瓷工艺的发展，瓷雕也取得了进步。瓷雕是瓷器工艺与雕塑工艺的结合，雕塑艺术主要起着造型的作用，而瓷器工艺则起着色彩、烧制等功能，如瓷雕《苏武牧羊》，造型生动传神，特别是脸部表情刻画细腻，周身施以翠毛釉，仿佛染上了大草原的色彩气息。在整个明清雕塑颇不景气的情况下，这尊瓷雕无疑是一件佳作。

明清瓷器除了景德镇外，浙江龙泉的青瓷、福建德化的白瓷、江苏宜兴的紫砂器等均在传统的基础上有所创新与发展。另外，民间的青花瓷器也颇为兴盛，纹饰朴实，造型粗犷，典型地体现了民风民俗。

二、光华潜蕴的紫砂壶艺

珠圆玉润、光华潜蕴的紫砂壶艺，是我国工艺美术艺坛的一枝奇葩，至明清而进入鼎盛期，出现了一批大师群体及精品力作，

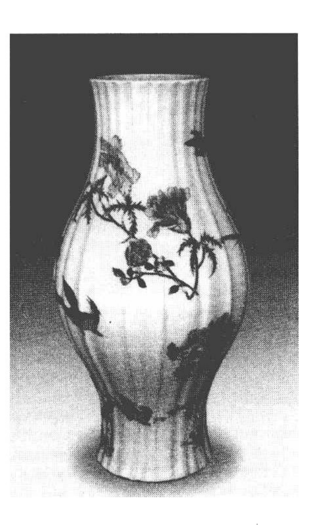


图8-62 粉彩花鸟瓜棱瓶

瑰丽多姿而蔚为壮观，可谓是“壶小天地大，壶中日月长。”

紫砂壶艺发轫于北宋，欧阳修有诗云：“喜共紫瓯饮且酌”，蔡襄亦有诗句：“兔毫紫瓯新，蟹眼清泉煮。”那时的紫砂壶主要是实用的大壶，以烹煮为主。进入明代之后，随着品茗饮茶之风的兴盛，紫砂壶制作由大壶转向小壶，由实用走向艺兼众美。到了明代正德年间，宜兴金沙寺中有一老僧制壶巧用手捏，颇具艺术风韵。后有吴颐山家的书僮供春随主人在寺中读书，闲时就随老僧拉坯制壶。聪慧的供春见寺里有几棵古银杏树虬枝苍劲奇崛，树干节瘿斑剥，从而迁想妙得，捏制成一把树瘿壶，老僧见后十分惊喜，遂将绝技衣钵相传。清代吴骞编的《阳羡名陶录》中说供春壶是“指螺纹隐起”，壶色“如古金铁，敦庞周正，允称神明”。从而声誉鹊起，很受士大夫青睐，有“供春之壶，胜于金玉”之说。当时的宜兴，又称阳羡，因其出产特有的制壶紫砂陶土而被称为“世间金玉何足珍，且如阳羡山间一丸土”的陶都壶城。

从嘉靖至隆庆年间（1522–1572）崛起的董翰、赵梁、时朋、元畅四大家，他们不仅继承了供春的遗绪，而且在壶样、成型、烧成、装饰等工艺上有更大的改进，从而标志着紫砂壶艺的真正成熟及名家壶式独立价值的确认。周高起在《阳羡茗壶系·正始》中谓：“董翰，号后溪。始造菱花式，已殚工巧。”又曰：“董（翰）文巧，而三家（赵梁、时朋、元畅）多古拙。”明万历年间（1573–1619），出现了时大彬、李仲芳、徐友泉三大师，从而涌现出紫砂壶艺的第一次高峰。时大彬是时朋之子，有着良好的文化修养和深厚的艺术造诣，他的壶造型奇特，创意独具，气格高迈，工艺精湛，有“沙粗质古肌理匀”之赞誉，被称为“时壶”。他原本喜制大壶，后游娄东闻陈继儒、王时敏论茶后，始专攻小壶，使紫砂壶艺真正独立成体系化发展。《阳羡茗壶系·大家》谓其：“不务妍媚而朴雅坚栗，妙不可思。”周容《宜兴瓷壶记》

说其："为人敦雅古穆，壶如之，波澜安闲，令人起敬。"《袱印壶》、《僧帽壶》（图 8–63）、《玉兰花瓣壶》为传世之作。李仲芳系时大彬的高足，《阳羡名陶录》称其壶为"文巧相竞"，技艺全面、制作精湛工巧，亦擅长刻款，刀法遒劲。清代阮葵生在《茶余客话》中谓："李仲芳小壶，制法精绝，又在大彬右，其造诣可知矣。"徐友泉亦是时大彬的弟子，擅长款式变化及调制泥色，尤精于仿古，《阳羡茗壶系 · 大家》谓其"毕智穷工，移人心目"。仿古壶器有汉方、扁觯、小云雷、提梁卣、蕉叶、莲方等，泥色有海棠红、硃砂紫、定窑白、冷金黄、石榴皮、葵黄、水碧、梨皮等，时大彬称其为"异日必出吾上。"明天启、崇祯年间（1621–1644），宜兴又出现了一批制壶高手，如陈光甫、沈君用、陈用卿、徐次京等，以惠孟臣为一代名家。他精于书法，笔法取自褚遂良。制壶工于造型，大壶朴穆端庄，小壶精妙雅致，以竹刀刻款，颇具书卷气。如《柚子壶》（图 8–64）虽是小壶，但圆浑华润，气息古迈秀逸。《阳羡砂壶图考 · 别传》谓其："浑朴工致兼而有之，泥质朱紫者多，白泥者少。出品则小壶多，中壶少，大壶最罕。"正是由于第一次高峰的出现，其后群星灿烂，文人学士竞相参与，有董其昌、陈继儒、项元汴、潘允端等，使壶艺得到整体性提升。



图8–63 僧帽壶

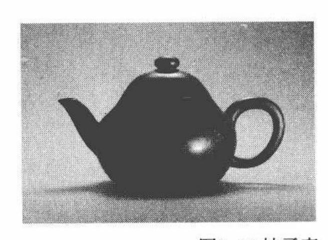


图8–64 柚子壶

清代紫砂壶艺在承接明代的基础上，更是取得了承前启后的大发展，大师辈出，名壶传世。清初宜兴紫砂名家有邵文茂、王友兰、华凤翔、陈汉文等。而康熙、雍正年间（1662–1735）崛起于紫砂界的陈鸣远，是位博学多才之士，有"紫砂才子"之称，他擅长雕塑造型及创新设计，书法亦有晋唐笔意，因而其壶构思独具匠心，风格儒雅古朴，铭文精巧隽永，泥色古秀雅致，颇有大家之气。其制壶在当时就有："海外竞求鸣远碟"之说，《阳羡名陶录 · 家溯》谓："鸣远一技之能，间世特出，自百余年来，诸家传器日少，故其名尤噪。足迹所至，文人学士争相延揽"。


图8-65 莲子壶

如其《莲子壶》（图 8-65）丰满圆润而气势轩昂，工艺相当精湛。其后的紫砂壶艺苑出现了邵元祥、杨友兰、邵玉亭、王南林、圣思等名工。他们各有自己的艺术追求及工艺特点。如王南林《阳羡砂壶图考》谓其："所制饶釉宜壶，每绘粉彩花鸟。净身饶釉，宜壶本创于明季，惟粉彩花鸟盛于乾隆朝"。而圣思制的《大桃杯》（图 8-66）也是构思精巧、制作精美的传世精品。

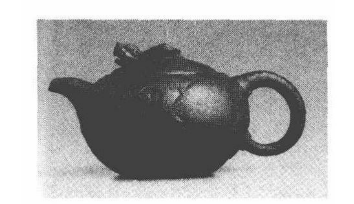

图8-66 大桃杯

正是在作了雄厚的艺术积淀及在卓越前贤引领下、至嘉庆、道光年间（1796—1850），紫砂壶艺的第二次高峰出现了。这次是以陈曼生、杨彭年为领军人物，世称"陈杨合璧"。陈曼生是著名的"西泠八家"之一，精于书画金石诗文，他在溧阳任知县时，公余常赴宜兴研制紫砂，设计新样，最著名的有"曼生十八式"，由制壶名家杨彭年做出，由陈曼生自书铭、自镌刻，当时即成为壶界珍品。杨彭年工艺精湛，善于配泥，尤传大彬手捏遗法，造型能力特强，如此把《匏瓜壶》（图 8-67）就是"陈杨壶"的经典之作，款式古朴雅逸，壶铭峻秀潇洒，气度雍容丰瞻，泥色醇正华润。在陈曼生身体力行的参与及创制新品的成功实践推动下，宜兴的紫砂壶艺得到了空前的繁荣。稍后的制壶大师首推邵大亨，他天才早熟，成名甚早。其壶艺格高韵清而气度超凡，器形雄健而大气磅礴，他人难以企及。他生性孤傲，不流时俗。大亨之壶在当时就深为王公贵族、文人学子所珍视，"一壶千金，几不可得。"然他藐视权贵，品格清高，再加上他在壮年时即死于乱世，故传世作品甚少。此把大亨《掇只壶》（图 8-68），造型端庄朴茂而稳健持重，器形丰逸雅致而从容古静，具有一种内在的张力和盎然的气韵，代表了一代宗匠的超群技艺。自此至清末，还有文人壶艺家瞿应绍、邓符生及制壶名家朱石梅、邵友庭、黄玉麟、蒋裕泰、程寿珍、赵松亭、范大生、俞国良等，其中尤以黄玉麟为杰出。他幼时即师从名家邵湘甫，遍临历代精品，技艺全面，功力精深，善于吸纳古韵而自出新意，如此把《鱼化龙壶》


图8-67 匏瓜壶


图8-68 掇只壶

（图 8–69）风格古穆醇雅，器形工致华茂，集雕塑与装饰为一体，轻摇壶身，龙头会灵动摇摆，云浪波兴，堪称绝品。《梦窗小牍》曾谓其：“善制宜兴茶器，选土配色，并得古法，赏鉴家珍之，谓在杨彭年、宝年昆仲之上。”


图8–69 鱼化龙壶

三、华美绚丽的明清丝织

明清的丝织工艺不仅品种繁多，而且生产规模甚大，这与科学技术的发展是分不开的。如提花织机能织造各类复杂多变的纹样，多套色印染法能印染各种颜色。并形成了苏州、杭州、湖州、嘉兴、松江等丝织中心，而传统的南京云锦、四川蜀锦、山西潞绸等依然保持着特色。

明清丝织工艺品的纹样图案变化多姿，色彩丰富华丽，并形成各地的工艺特色，如苏州的“宋锦”，质地细腻，纹饰古朴，大多仿宋，颇为雅致，富有书香气。南京的“云锦”，质地坚实，色彩浓郁，并运用“退晕”法来变化协调色素，因此浓烈而不沉闷，富于变幻。同时，明清的丝织工艺中还运用了加金技术，使纹饰图案趋于豪华辉煌而富有立体感，这是一种强化纹饰图案效果的装饰手法，尤为贵族官僚所喜爱。因而自明及清发展甚大，如明代的“缠枝牡丹织金锦”还不算太精工细致，而到了清代则更加精湛考究了。明代还在织锦缎的基础上发展了妆花缎，即在缎底上以各色丝绒织成纹饰，并加以金丝织于花纹的边缘，起到一种勾勒醒目与装饰效果。如淡青地团花加金缎，梅、竹、菊、蝶集于一起，构图严谨，色调典丽，以金丝掺入，更见效果强烈。特别是一只蝴蝶颇有动感，具有较高的艺术价值。

明清的缂丝工艺在继承宋元传统的基础上，工艺更为成熟精细，并能制出大型书画，表现细腻逼真，能生动地再现笔情墨韵色彩，具有能和原作相媲美的艺术效果。

明清刺绣工艺的针法也趋向多样，地方特色鲜明，湖南的湘

绣、广东的粤绣、山东的鲁绣、苏州的苏绣等各具艺术风采。而于明末兴起的顾绣，尤以精巧纤细，富有艺术气息。顾绣常以名人字画为粉本，设色生动秀逸，针法严谨匀称，善于表现字画的笔墨形态，典雅而具韵味，带有书卷气，实际上这是种艺术化了的工艺刺绣，大都用来观赏，从而推动了以后观赏性刺绣工艺的发展。顾绣系嘉靖时上海顾名世家传的刺绣工艺，其孙媳韩希孟发展完善了这一刺绣方法。以后顾氏收徒授艺，使顾绣在社会上开始流传。

四、明清的其他各种工艺

漆雕在明清时期向着日趋精工华丽的方向发展，不仅品种增多，而且制作方法多样，而其中以剔红为代表作，如永乐年间“剔红茶花圆盘”，构图饱满丰丽，刀法圆健流畅，层次富于变化，特别是枝叶造型优美，显示了极为高超的装饰手法。除了剔红外，也可以剔黄、剔黑等，即根据上漆的颜色而剔。另外，螺钿漆雕也很富丽纤巧，将不同色彩的螺钿嵌进漆面，然后进行不同花纹或图案的雕刻，如万历时期的“螺钿漆盒”就显得很为精细华贵。浙江嘉兴、江苏扬州等地都是漆雕制作的中心。

明清的金属工艺以“景泰蓝”为精美，“景泰蓝”即铜胎珐琅工艺，即在铜胎上焊以掐成各种饰纹图案的细铜丝，再填入珐琅釉彩，在露出铜丝的部分再镀以金银，因而色彩华丽辉煌，十分豪华高雅。此工艺盛行于明代景泰年间，所以俗称“景泰蓝”。“景泰蓝”由明及清，获得了更完美的发展，品种造型趋于系列化，大都成为皇宫、贵族收藏或摆设的贵重之品，如乾隆“掐丝珐琅饕餮觯”，胎身系青铜器造型，古朴浑穆，而纹饰图案则繁缛雍容，富丽奇艳，具有强烈的民族风格。

盛行于明代宣德年间的“宣德炉”，也是有特色的金属工艺。“宣德炉”系精工冶炼，在造型款式上吸取了古代铜器、宋代瓷

品等艺术成就，纹饰细腻工致，色彩丰富典逸。

明代的玉雕、牙雕、竹雕也很发达。如“贴黄竹雕提梁卣”就是一件工艺珍品，以竹仿制青铜器，纹饰精细，层次清晰，刀法谨严，从而使整体作品华丽典雅。玉雕制作由于材料的珍贵而趋于宫廷贵族化，因此在雕刻工艺上更为精工细腻，构思新颖别致，无论是小巧精致的摆件，还是大型豪华的玉山，都显示了高超的雕刻技法，有些作品无异于精湛的雕刻艺术品。牙雕的题材也趋于广泛，如《镂雕夔纹象牙香筒》，造型优美，工艺精湛，夔纹雕刻透剔畅达，显得古雅华贵，可谓是巧夺天工。明代嘉定朱氏竹刻也表现细腻，技法精湛。由于作者都长于书画，因而山水人物、花卉草木颇生动优美，具有诗情画意的美感，为当时的文人士大夫阶层所推重。清代嘉定的竹刻依然颇为兴盛，在传承上有所创新，此时的竹雕名家有吴之璠，“薄地阳刻”为其擅长，运刀畅达圆润，构图严谨和谐，气韵清逸典雅。

第一版后记

生命的转换与释放

又是江南莺飞草长，飞红流翠的时节。

当我开笔写这部《中国艺术通史》时，也是这样一个春光弥漫的时节。而今，当我在厚厚的一叠清样上校完最后一个字后，就像一个长途跋涉的旅人登上了一块可供小憩的绿洲，望着云海流岚，不禁浮想联翩……

我是上海的“土著”——本地人。那山字形的屋脊、粉墙小瓦、客堂厢房形成了一个崇尚传统的时空。每日饭后，在擦净的八仙桌上，父亲给我讲《论语》、释《庄子》、说《文心雕龙》，要我背《唐诗三百首》、看《宋词笺注》、念《古文观止》。还牵着我的手去拜访当时上海的书画名家，学丹青、学书法、学篆刻。历经坎坷的父亲不识时务地要把我培养成才，以弥补他的人生缺憾。真是可怜天下父母心。

一场史无前例的浩劫把一个并不亮丽的梦搅得粉碎。在毁灭性的抄家过程中，父亲挨打流血，书籍被撕被烧，那片片飞起的黑纸屑，那点点凝聚的紫血斑，从此便留在我的记忆中，想抹也抹不去。也就是在那次抄家后，父亲望着我惊恐的眼神，从地上拾起残存的半本《勤礼碑》，叫我上楼去继续临帖，并说：“读书学艺，人生从此不寂寞。”

此后，无论是在怎样的一种境遇里，我都乐此不疲地徜徉在书山艺海中。

当我和我的民族一起走出那场不堪回首的噩梦时，面对着“春来江水绿如蓝”的景致，我更勤于艺事，开始在《上海文学》、《小

说界》、《萌芽》、《文汇报》、《大公报》、《文艺报》上发表小说、散文、评论等。还出席了不少国内外举办的学术研讨会，发表了数十篇研究论文，如《董其昌南北宗新论及新考》、《论书法美的内在本质与外观形式》、《关于建立中国艺术史学刍议》等。我的书画篆刻也时常发表并参加海内外展览，还出访了新加坡、日本、泰国等国，举办艺展及讲学。这些都为日后写作《中国艺术通史》作了艺术上、学术上的准备。

而今，我已过不惑之年，《中国艺术通史》的写作已成为我的一种人生状态和精神形态。写书写到这个份上，可以讲已成为生命的转换与释放。既然我当初已作出了这种选择，那么，选择就意味着命运。《中国艺术通史》涉及了文学、戏剧、音乐、绘画、雕塑、书法、篆刻、工艺美术等领域，资料的浩繁，考证的繁多等，都是出乎常人想象的。特别是经过五年多的笔耕，当我在《中国艺术通史》的书稿上画上最后一个句号时，面对的却是商潮汹涌，出版的“绿卡”难以寻觅。于是，我只得再度回到书桌前，埋头于本书的反复修改。想想当年的曹雪芹，在远离京城的郊野破茅屋中，在“举家食粥酒常赊”的情况下，还“披阅十载，增删五次”地痴迷着他的《红楼梦》，我等凡夫俗子也就心平气和了。

每当夜深人静之时，我在灯下撰写，时常觉得自己好像跨越了历史的门槛，穿过了时空的隧道，和我的先民前贤进行着对话：从孔子、庄子、孟子到屈原、贾谊、司马迁，从李白、杜甫、白居易到苏轼、辛稼轩、陆放翁，从徐渭、郑板桥到汤显祖、关汉卿、蒲松龄等，他们大都生活得并不如意，有的甚至是大苦大悲的。然而，文化的缔造、艺术的创造使他们度过一切苦厄。这是一种真正意义上的大智慧、大开悟、大奉献。因此，在漫长的《中国艺术通史》的写作、修改过程中，我仿佛进行了一次精神上的洗礼，境界变得开阔了。这是我写作之初所始料不及的。

现在本书即将出版了，我真诚地感谢江苏文艺出版社社长吴

星飞先生及编辑陈敏莉小姐的大力支持，玉成其事。值此之际，我也深深地感谢上海中国画院院长程十发先生、复旦大学教授蒋孔阳先生、陶艺家许四海先生、学者洪丕谟先生、社会学家花建先生、学者施宣圆先生、文物鉴赏家金晓东先生、记者周其俊先生给予的帮助。我的女儿涵咏也是应该提一笔的，为了减少对我的干扰，她在读小学三年级时便毅然到学校住宿，和我一起分享艰难。去年，在她十岁生日时，我在赠给她的贺诗中写道："难得有缘作父女，挂书牛角共勉之"。

跋涉者憧憬的是前方的旅程，这是一种永恒的召唤。在《中国艺术通史》付梓后，我将致力《中国艺术美学思想史》的写作，从而与《中国艺术通史》形成一史一论的结构。

1998 年 6 月 18 日于上海禅风堂灯下

再版后记

高山仰止 景行行止

悠久的历史，广袤的国土，众多的民族，丰富的文化，涵养了博大精深的华夏艺术。一部浩瀚的中国艺术史，该是怎样的风光万千而又瑰美壮丽？追溯其源头，探索其历程，窥视其奥秘，评述其成就，赏析其经典，缅怀其先贤，又该是怎样的高山仰止、景行行止？

正是怀着这样一种情结，我撰写了此本《中国艺术通史》，将绘画、雕塑、文学、戏剧、音乐、舞蹈、书法、篆刻、工艺等综合在一起，作了整体性的叙述与论析。观澜索源，振叶寻根。系统性地梳理了中国艺术史的发展脉络，结构性地考察了各艺术门类的相互关系与对应影响。由于本书在当时填补了这方面的空缺，因而在 1999 年 8 月经江苏文艺出版社出版后，取得了较好的社会反响。不久，由上海市文联牵头召开了有关专家、学者参加的《中国艺术通史》研讨会，徐俊西、方增先、叶辛、吴中杰、陈燮君、毛时安、花健、顾晓鸣、荣广润、朱国荣、许四海、姚扣根等作了实事求是的发言，肯定了本书出版的现实意义及史学价值。其后，全国不少高校将本书列为研究生教材。

在《中国艺术通史》出版后的这十几年中，我虽把主要精力用于海派艺术的研究著述及老上海题材的长篇小说创作，先后出版了专著《海派书画——百年辉煌背后的人文精神和经济形态》，发表了《对“海派书画”概念的史认和群体的评述》等数十篇论文，出版了中篇小说集《上海六记》，长篇小说《上海打将军》、《上海 · 1912》等。但对中国艺术史的关注目光从未停止，新发现的

史料，新发掘的史迹及新的研究成果我都加以收集、整理。同时，随着年龄的增长，思考的深入及学术的历练，使我对中国艺术史上的某些现象有了新的理解与诠释。这些都为这次修改增订打好了基础，作了先期的准备与积淀。

本书的写作之初，我即以“史与论的动态结构”、“纵与横的比较方法”、“点与面的开放体系”、“新颖而独到的研究视角”为宗旨，此次修改增订，我还是遵循了这个宗旨，并且重在做到“论从史出”，强化运用美学观点对整个中国艺术史脉的评析，力求使本书能得到结构性的充实调整和整体性的提升拓展，增加了10多万字的容量和部分图版。

为此，我把这次修改增订的基本原则定为三条：一是以史为鉴，不囿旧说。如对青铜器的断代，从育成期、鼎盛期、衰变期来“铸鼎象物”，评说“铸九鼎，像九州”之青铜时代的国家意识形态。又如魏晋时期，由于士族阶层与帝王庙堂的相互依赖和相互抗衡，于是士子们只得放浪形骸、行为无待、林下风流，从而形成了魏晋时期的美学取向是对气韵、气象、气脉、气格的追求，这和汉代美学走向是对气势、气度、气概、气派的崇尚形成了反差，这是对整个华夏艺术大格局的阴阳调和与缓冲，结构互补与对应。二是探幽抉微，自出新论。如对篆刻艺术起源说中的“黄龙负图（章），中有玺者”及“凤凰负图（章）授尧”之说，历来都简单地认为是迷信之说而不屑一顾，但从神话学、社会学意义上来解读，恰恰正是这种神话传说，多么雄辩地印证了“君权神授”的至高无上的帝王权威。又如唐诗不仅是大唐之声，是那个时代文人们的遣兴抒怀之作，更是那个时代精神领域的一面旗帜，其涵盖了整个大唐的文化艺术时空，从音乐、舞蹈、书法、绘画、戏剧、雕塑等都均有吟咏传世之作。从杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》到李白的《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》，从高适的《听张立本女吟》到白居易的《琵琶行》，从韩愈的《听颖师弹

琴》到李贺的《李凭箜篌引》等，此种文化现象自唐代后已成绝响。唯其如此，唐代才有“诗仙”李白及“诗圣”杜甫。三是视野开阔，中外比较。如原始绘画，最初的源头是旧石器时代的原始岩画。我国的岩画分布遗存丰富，其中尤以内蒙古的阴山岩画、甘肃嘉峡关的黑山岩画为代表。而这又是和西班牙北部及法国蒙特尼地区的岩画相对应的。又如两宋、特别是南宋的艺术氛围是相当浓郁而丰逸的时代。宋代艺术家的审美感悟是相当细腻而雅致，创作感受是相当敏感而独特，这似乎是一个真正为艺术而艺术的时代。而此时的欧洲，正是教会统治最黑暗的中世纪时代。宋代的艺术星空无疑为人类的艺术史留下了璀璨的篇章和风雅的话题。难怪英国那个颇有史脉感觉的汤因比曾说如让他重新生活，他愿意生活在中国的宋代。

在上个世纪 90 年代初，当我开笔写这部著作时，我系人到中年，我的女儿涵咏刚考上上海世界外国语小学。如今我将奔六（十），我的女儿也即将从清华大学研究生院毕业。这十多年的春秋岁月，可以讲是我人生中最重要的时光，我的生活历程也发生了很大的变化。但我的中国艺术史情结却始终伴我同行，人生从此不寂寞。在我的书房中，有专门的中国艺术史资料橱及资料夹。坦率地说，我此生能撰写中国艺术通史，乃是与艺术史学有着前世今生的情缘，是倍当珍缘而随缘、惜缘的。

本书的写作历经五个寒暑，其后又是三载修改，我曾把这个过程称之为“生命的转换与释放”，“人生的洗礼与陶冶”。而此番修改增订，又历时一年，亦是“心灵的交融与对应”、“精神的砥砺与修炼”。刘勰在《文心雕龙》中曾说过：“丹青初炳而后渝，文章岁久而弥光。”面对大师名家，解读经典佳作，“只难传处是精神”。

本书的出版，得到了上海锦绣文章出版社副总编徐明松先生的大力支持，他数次约我一起喝茶，商量修改增订之事，并时常

打电话关心询问。本书的二位编辑安志萍、姚琴琴亦相当敬业，校对梳理甚为辛苦。我的太太也给予了很大帮助，将原著全部扫描进电脑并转换成文本，又将新增加的10多万文字及大量的图片编辑归类，并对疑难的古文字进行了查考。为此，我们时常工作到深夜。如果没有这种技术上的后援，我在一年多的业余时间中要完成这项工程，是相当困难的。

写完这篇再版后记，正是我五十又八的生日，颇多感慨。自从青少年时代师从前辈学习书法、绘画、篆刻，而后又涉足文学创作与学术研究。一路走来，深感“少年易老学难成”。两鬓白发，无奈“少年弟子江湖老”。我曾自书两副对联，一为“有闲持书伴，余事作茶人。”一为“行吟春风时，禅悟秋梦后。” 前者是我的生活方式，后者则是我的心情展示。

恳请前辈及师友同道批评赐教。今后若有可能，我还会对本书进行第三次修改增订。

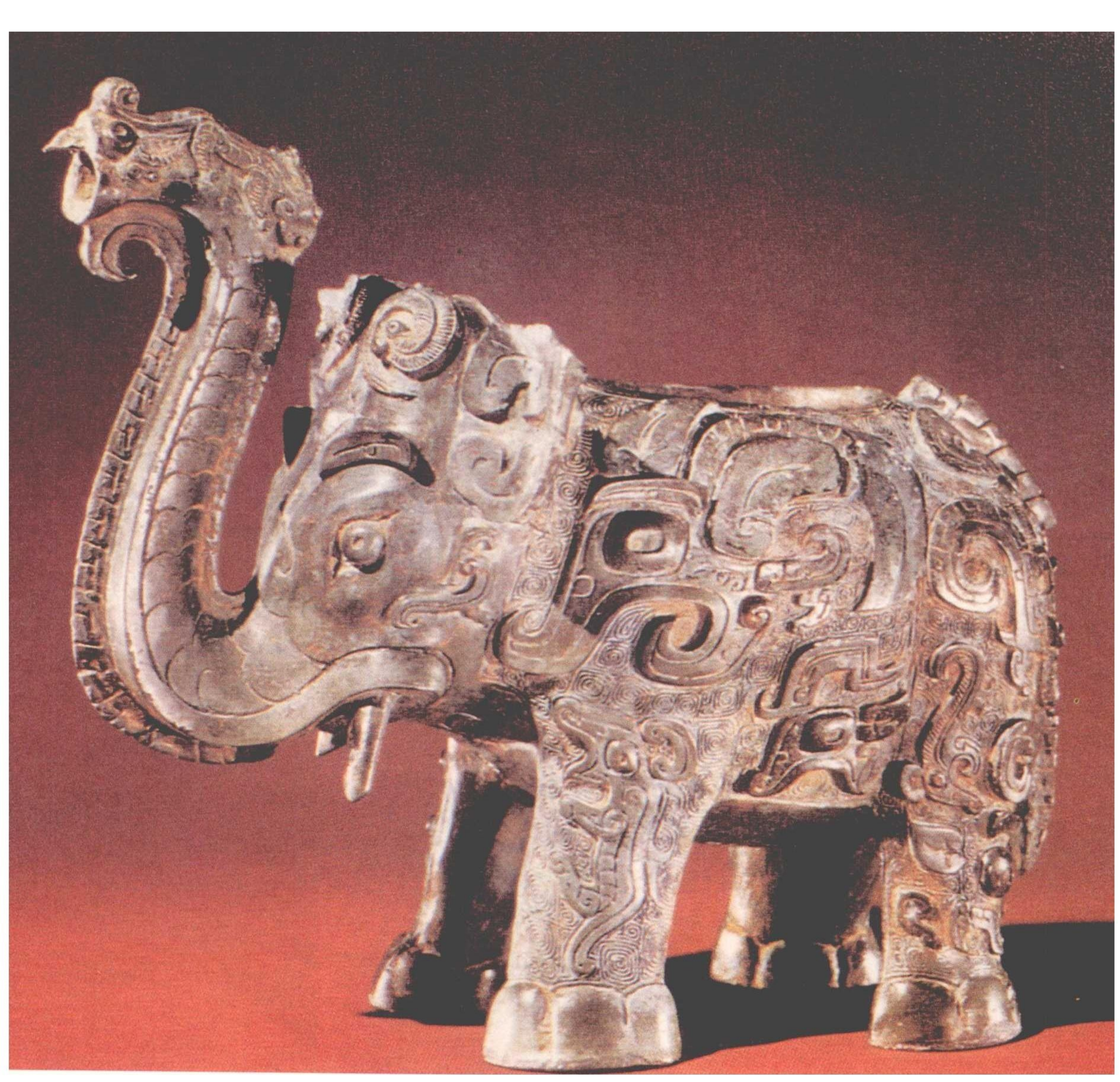
壬辰年夏芒种前一日于海上禅风堂



鹳鱼石斧图彩陶缸



舞蹈彩陶盆



青铜象尊



汉帛画

彩版图录



乐庭瓌妻王氏供养像



历代帝王图（局部）



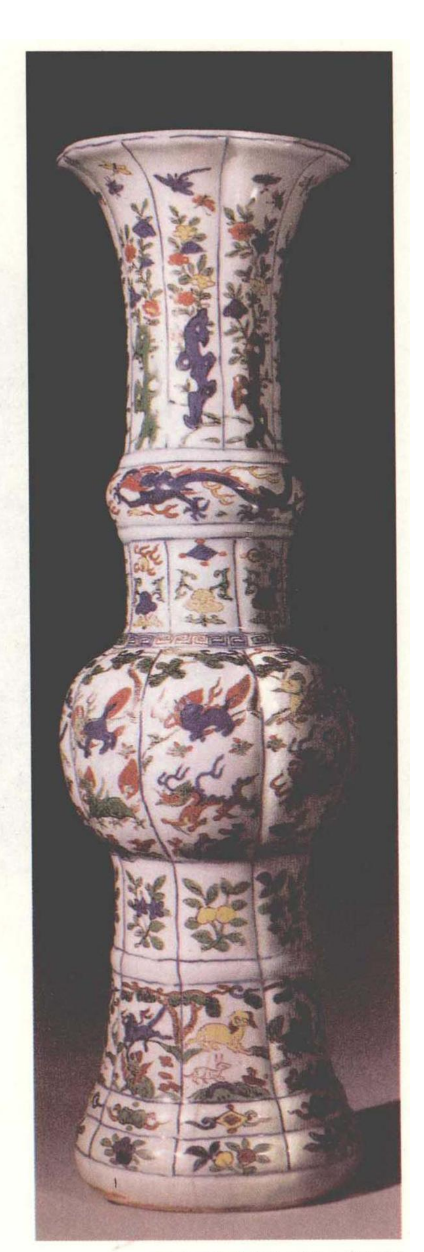
韩熙载夜宴图（局部）



青花龙纹象耳瓶



牡丹水仙



五彩云龙瑞兽花石纹八棱花觚



掇只壶

二原始文学的第二种类型：神话传说

第二章商周艺术

第一节概说

第二节青铜工艺

一青铜器的制作与种类

二青铜器育成期

三青铜器鼎盛期

四青铜器衰变期

第三节绘画

一青铜器绘画

二青铜纹饰的文化观念

第四节雕塑

一青铜器圆雕与高浮雕等

二玉器雕刻

第五节甲骨文与金文

一甲骨文我国书法艺术的发端

二金文及其艺术风格

第六节文学

一甲骨卜辞

二《周易》中的易卦爻辞

三《尚书》

第七节音乐

一巫人与舞蹈

二商周主要的歌舞类型

三演奏乐器及八音五声说

第三章春秋战国艺术

第一节概说

第二节绘画

一壁画

二帛画

三青铜器绘画

四漆器绘画

第三节文学

一春秋战国文学的总体特征

二《诗经》

三历史散文《春秋》《左传》、《战国策》

四诸子散文《论语》、《孟子》、《庄子》

一印风趋于瘦硬劲挺
二印制的复杂
第九节工艺
一染织工艺
二瓷器工艺
三金属、漆器等工艺
第六章隋唐艺术
第一节概说
第二节绘画
一隋代绘画及其画家
二隋代的宗教美术
三唐代绘画
四人物画家：阎立本、吴道子、张萱、周昉
五山水画家：李思训、李昭道、王维、张璪
六花鸟动物画家薛稷、曹霸、韩幹、边鸾等
七宗教壁画：辉煌的莫高窟
八绘画理论
九五代十国绘画及“山水四大家”
十西蜀南唐画院的建立及绘画创作
第三节雕塑
一隋代的宗教雕塑
二唐代宗教雕塑的美学风貌
三动物石雕
四陶俑
第四节书法
一隋代书法的历史作用
二唐代书法繁荣的成因
三初唐书法家：虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷
四中唐书法家：颜真卿、柳公权
五晚唐至五代书法家：杨凝式
六唐代草书家：“颠张狂素”
七唐代书法的美学精神
八唐代书法理论：《书断》、《书谱》
第五节文学
一隋代文学简述
二文采风流、诗星灿烂的唐文苑：“初唐四杰”
三盛唐诗坛：孟浩然王维的田园诗、高适、王昌龄的边塞诗

六山水画的审美特征
七山水画家：李成、范宽、郭熙、李唐、马远、夏圭
八花鸟画及创作群体
九法常的写意花鸟画
十文人画的兴起：文同、苏轼、米氏父子等
十一对于文人画笔墨形式的评介
十二绘画理论：《图画见闻志》、《林泉高致》
十三元代的绘画艺术略说
十四赵孟頫及其艺术成就
十五“ 元四大家 ”：黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇的艺术特色
十六元代文人画
十七人物画
十八绘画理论
十九宗教美术
第三节雕塑
一宋代的宗教雕塑
二大足石刻的艺术特色
三元代雕塑
第四节书法
一书法美学精神的颓唐：崇帖与趋时
二“ 宋四大家 ”：蔡襄、苏轼、黄庭坚米芾
三宋代的书法理论
四元代书法简介
五赵孟頫的书法成就与不足
六鲜于枢、康里巎巎及杨维桢的书法艺术
七元代的书法理论
第五节文学
一宋词兴盛的成因
二北宋前期词人：晏殊、欧阳修、柳永等
三北宋后期词人：苏轼、秦观、贺铸、周邦彦等
四南宋前期词人：辛弃疾、李清照
五南宋后期词人：姜夔、吴文英等
六北宋的诗歌创作：梅尧臣、苏舜钦、王安石、苏轼等
七南宋的诗歌创作：陆游、范成大杨万里等
八宋代的散文创作欧阳修的“ 古文革新运动
九元杂剧兴起的成因
十元杂剧作家：关汉卿、王实甫马致远、白朴等